ÜBER

DIE GRUPPE DES PASQUINO.

NEBST EINEM ANHANGE ÜBER DEN ACHILLES BORGHESE.

VON

L. URLICHS.

HIERZU EINE RESTAURATION DER GRUPPE UND DEREN BEGRÜNDUNG

VON

ED. VON DER LAUNITZ.

MIT 4 TAFELN UND 2 HOLZSCHNITTEN.

FEST-PROGRAMM

ZU WINCKELMANN'S GEBURTSTAGE AM 9. DECEMBER 1867.

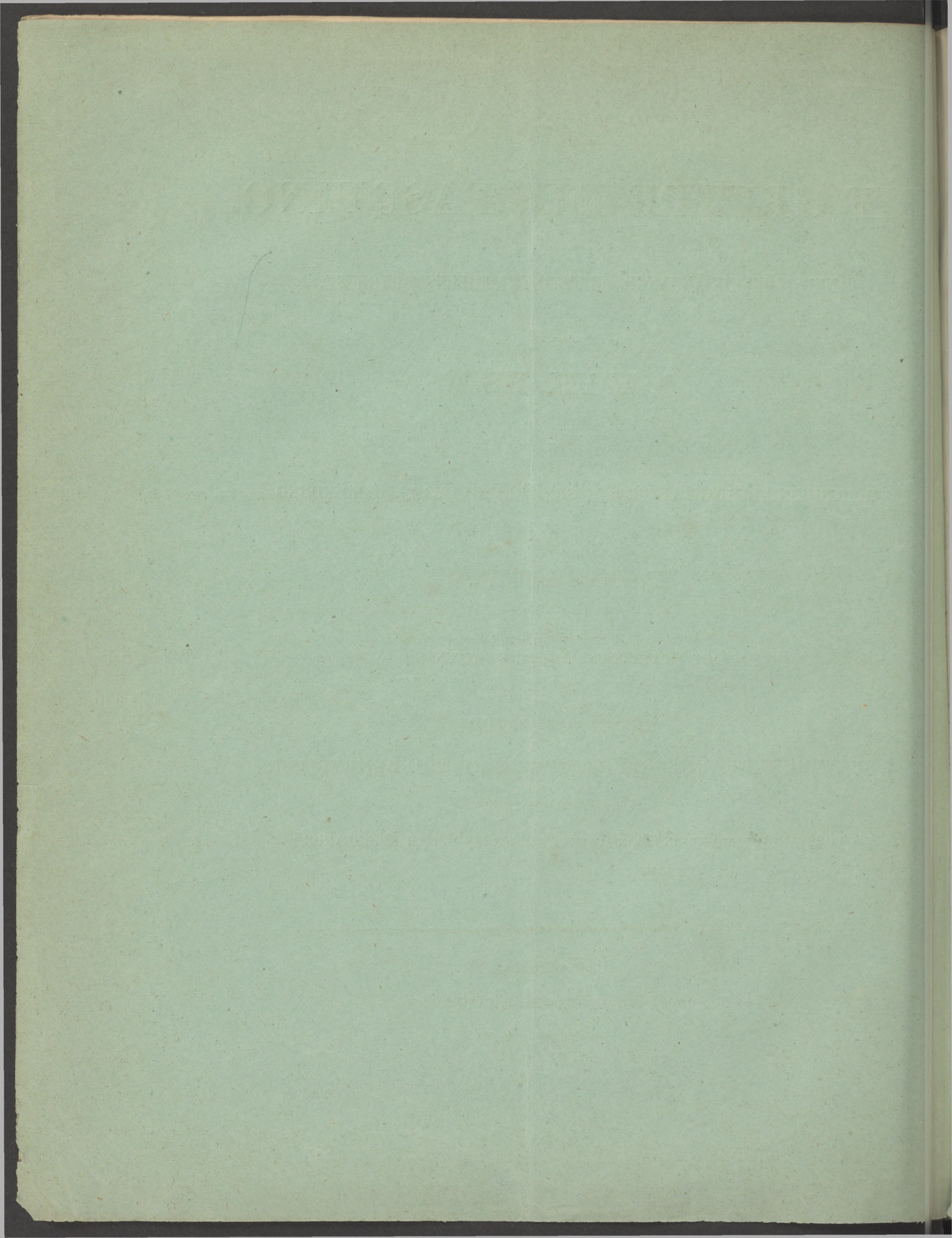
HERAUSGEGEBEN VOM

VORSTANDE DES VEREINS VON ALTERTHUMSFREUNDEN IM RHEINLANDE.

BONN, 1867.

DRUCK AUF KOSTEN DES VEREINS.

BEI ADOLPH MARCUS.



ÜBER

DIE GRUPPE DES PASQUINO.

NEBST EINEM ANHANGE ÜBER DEN ACHILLES BORGHESE.

VON

L. URLICHS.

HIERZU EINE RESTAURATION DER GRUPPE UND DEREN BEGRÜNDUNG

VON

ED. VON DER LAUNITZ.

MIT 4 TAFELN UND 2 HOLZSCHNITTEN.

FEST-PROGRAMM

ZU WINCKELMANN'S GEBURTSTAGE AM 9. DECEMBER 1867.

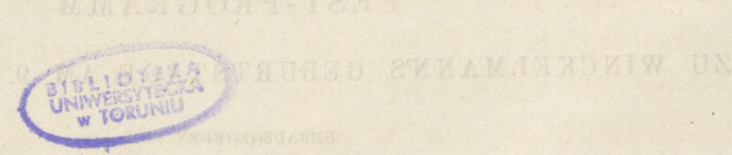
HERAUSGEGEBEN VOM

VORSTANDE DES VEREINS VON ALTERTHUMSFREUNDEN IM RHEINLANDE.

BONN, 1867.

DRUCK AUF KOSTEN DES VEREINS.

BEI ADOLPH MARCUS.



Die Gruppe des Pasquino. [1]

Die verstümmelte Marmorstatuette, 27,0 Centimeter hoch 12,20 C. breit, welche auf Tafel I nach einer Photographie von drei Seiten abgebildet wird, ist nicht völlig unbekannt. Visconti hatte sie im vorigen Jahrhunderte bei einem englischen Bildhauer, Colin Morisson, gesehen (s. seinen Brief an Cancellieri in dessen anonymer Schrift *notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo, dette volgarmente di Marforio e di Pasquino.* Roma 1789. p. 30 und mus. Pio-Clem. 6, p. 126 Mail. Ausg.), ohne sich, wie es scheint, nachher deutlich daran zu erinnern. Morisson wurde später mit dem Kronprinzen Ludwig von Bayern bekannt, der ihm im J. 1805 das ausgezeichnete Bruchstück eines Symplegma abkaufte (Urlichs, die Glyptothek S. 4), und trat wahrscheinlich in Folge dieses Geschäfts auch mit Joh. Martin Wagner in Verbindung, dem er die Statuette überliess. Aus dessen Besitz gelangte sie mit seinen übrigen Kunstschätzen durch Schenkung in die hiesige Antikensammlung (Urlichs, Verzeichniss der Antikensammlung d. Univ. Würzburg I, S. 5) [2]).

---

1) Die folgende Abhandlung gibt im Wesentlichen einen bei Gelegenheit des Winckelmannsfestes am 9. December 1866 in Bonn gehaltenen Vortrag wieder, welcher durch die Güte des Herrn Prof. v. der Launitz durch seine treffliche Restauration der Gruppe (s. Taf. IV mit dem dazugehöigen Aufsatze) erläutert werden konnte.

2) Dort ist die Lage des einen Arms, worauf ich seit dem J. 1860 alle Beschauer aufmerksam machte, schon bemerkt, aber nicht erwähnt worden, dass er in den grossen Exemplaren restauriert ist.

Man sieht eine Gruppe zweier Helden, von denen der jüngere bis auf ein Stück des rechten Arms und der Hand verloren gegangen ist. Auch der andere ist stark verstümmelt, aber aus dem Erhaltenen lässt sich mit ausreichender Sicherheit auf die Haltung des Ganzen schliessen. Ein Krieger von kräftigem Körperbau hat beide Arme um seinen Gefährten geschlungen. Um ihn besser zu unterstützen, hat er das linke Bein, worüber die Last sich legte, aufgestemmt, und um den rechten Arm freier zu bewegen, den gegürteten Chiton, dessen Falten durch die Erhebung des Schenkels mehr wagerecht gezogen werden, auf der Schulter gelöst und so zurückgeschoben, dass die rechte Seite des Körpers in ihrer ganzen Länge entblösst wird. An der linken hängt das an einem breiten Wehrgehenke befestigte Schwert, dessen Griff zerstört, aber an einer abgeriebenen Lücke erkennbar ist. Da wo jenes mit dem Chiton sich kreuzt, ist dieser in einem ziemlich erhobenen Bausch herübergezogen. Der Kopf war seitwärts gewendet, und ein kleines Stück des Helmbusches scheint auf der linken Achsel bemerkt zu werden. Die schöne Wirkung des Contrastes zwischen der nackten überwiegend gestreckten Seite und der bekleideten mit dem auf einem Sockel aufgestützten Knie springt in die Augen; aus den Dimensionen der Arme ergibt sich, dass sie durch die Gruppierung mit einem ohnmächtigen jugendlichen Helden noch gesteigert wurde. Wenn auch der Faltenwurf des untern Chitons einigermassen flüchtig und ungenau angegeben ist, so verräth doch die Arbeit, namentlich die vortreffliche Anatomie des Unterleibs mit seinen Muskeln und Adern, einen griechischen Meister, der sich auch griechischen Marmors bediente.

Die Richtung des verlorenen Jünglings würden wir aus dem Zustande des angegriffenen Marmors und jenem Armstück errathen können. Genaueres lehrt uns eine Zahl grosser Werke, die ihrerseits wieder nach unserem Fragment ergänzt werden.

Denn unser Monument ist eine kleine Copie der berühmten Statuengruppe in Rom, deren Torso von jenem satirischen Schneider, dem Stammvater aller Pasquillschreiber, den Namen Pasquino erhalten hat, eines der nicht allzuhäufigen verkleinerten Nachbilder grosser Meisterwerke, wovon die Würzburger Sammlung in dem kleinen Torso eines Diskuswerfers (Urlichs a. a. O. S. 5) ein zweites Beispiel aufzuweisen hat [1].

Der mit Recht bewunderte Pasquino, dessen hohe Schönheit in dem vortrefflichen Gypsabgusse des Bonner Museums dem empfänglichen Beschauer fast noch mehr einleuchtet als in dem verwitterten Original (wir geben auf Tafel II 4 und 5 eine skizzierte Abbildung desselben), lag in der Strasse Parione zu Rom im Schutt begraben; sein Rücken diente den Fussgängern bei schlechtem Wetter als Brücke, bis ihn im Jahre 1501 der Cardinal Oliviero Caraffa vor seiner anstossenden Wohnung, dem von Antonio di San Gallo umgebauten Palaste des Cardinals di Monte, (nachher Orsini jetzt Braschi) aufstellte. Dort blieb er, nachdem Hadrians VI. Zorn über die Pasquille an seiner Basis und die Gefahr in die Tiber geworfen zu werden, glücklich an ihm vorübergegangen war, im Angesichte von Piazza Navona stehen, bis ihn der Herzog Braschi 1791 ein wenig zur Seite rücken liess. Es konnte nicht fehlen, dass jenes kunstgeübte Zeitalter die hohe Vortrefflichkeit des Bruchstücks sofort erkannte; es wurde nie ohne besonderes Lob erwähnt [2], und Michel Angelo

---

1) So befinden sich z. B. in der Galleria de' candelabri: der sogenannte Phocion, der sog. Jason (dass die Münchener Statue aus der Villa Hadrians herrührt, hatte Pacetti Wagner berichtet) 1 Fuss hoch, aber in verkehrter Stellung, eine sog. Danaide ungefähr 1 Fuss hoch in kleinen Repliken. Von den Colossen von Monte Cavallo erinnere ich mich auch bei dem Kunsthändler Capranesi eine kleine Bronzecopie gesehen zu haben.

2) S. z. B. Ulisse Aldroandi bei Cancellieri p. 23: *la statua benchi sia mozza e guasta, per quello nondimeno che ne appare nè suoi membri o muscoli, è stata da eccellentissimi artefici giudicata una delle più belle, che fusse mai in Roma.* Es ist

entwarf eine Restauration, welche noch im Palazzo Buonarroti in Florenz aufbewahrt wird [1]). Um den Namen kümmerte man sich nicht besonders: man nannte es den verwundeten Alexander im Arme eines Feldherrn, ein Paar von Gladiatoren, am verständigsten noch Herkules mit einem unbekannten Todten, am liebsten mit seinem scherzhaften Titel. Auch der Fundort erregte kein Interesse; erst seitdem man bemerkt hat, dass die Piazza Navona, woran ein Thurm jenes Palastes, die *torre Caraffa*, stiess, das Stadium Domitians war (Urlichs, Beschr. d. St. Rom III, 2. S. 70 ff.), lässt sich zuversichtlich behaupten, dass die Gruppe den Eingang zu diesem Gebäude zierte, und was konnte angemessener sein als eine griechischen Spielen gewidmete Anlage mit einem echt griechischen Kunstwerke zu schmücken? Denn auch das hat erst unsere Generation der Anblick der Meisterwerke des Parthenon gelehrt, dass die Gruppe in Stil und Arbeit wohl mit diesen verglichen werden darf (Platner, Beschr. d. St. Rom III, 2. S. 399 ff. Braun, die Ruinen und Museen Roms S. 336).

Michel Angelo kannte, als er seine Herstellung unternahm, nur den Pasquino selbst, bald sollte die Vergleichung von Original und Copie durch weitere Entdeckungen ermöglicht werden [2]). Schon im J. 1556 war Monsignor Soderini mit Ausgrabungen auf einem Grundstück nahe bei seinem Palast beschäf-

---

auffallend, dass Winckelmann den Werth der Statue verkannt zu haben scheint. Er erwähnt sie nur einmal (Vorrede z. Gesch. d. Kunst §. 6. Th. 3, S. 14 der Donauesch. Ausgabe mit den wegwerfenden Worten: »In Absicht der Vorzüglichkeit einer Statue ist es nicht genug, so wie Bernini vielleicht aus unbedachtsamer Frechheit gethan, den Pasquino für die schönste aller alten Statuen zu halten, man soll auch seine Gründe bringen.« Dann monum. ined. I p. 82 als *il famoso tronco.* Viel richtiger bemerkt zu jener Stelle Meyer: »es ist unstreitig ein vortreffliches des griechischen Meissels würdiges Werk.«

1) Nach einer gefälligen Mittheilung des Prof. Michaelis.

2) Vgl. die fleissige Zusammenstellung bei Fiorillo, Kunstblatt 1824. Nr. 47.

tigt, wozu das Mausoleum Augusts gehörte (Flaminio Vacca memorie n. 97, bei Fea, miscellanea 1, p. 93, Adroandi ebd. p. 221). Er liess einen der beiden Obelisken, welche einst davorstanden, bloss legen und entdeckte nicht lange nachher einen schönen Pasquino. Als im J. 1570 der erste Grossherzog von Toscana Cosmus I. nach Rom kam, um dem Papste Pius V. für seine Rangserhöhung zu danken, schenkte Soderini seinem Landesherrn diese Statue als Begleiter einer andern von Cosmus um 500 Scudi gekauften Copie, welche kurz vorher etwa 10 Minuten (½ Miglie) vor Porta Portese in der Vigna Velli [1]) auf einem Piedestal von Tuff, im Freien ohne Spur von Gebäuden, stehend entdeckt war. Beide Werke nahm der Grossherzog mit sich nach Florenz; das letztere wurde um das Jahr 1640 von dem Bildhauer Salvetti, einem Schüler des berühmten Tacca, restauriert und von Ferdinand II. auf dem Ponte vecchio aufgestellt; von dort kam es in einer neuen Restauration des von seinen Landsleuten gefeierten Bildhauers Ricci in die Loggia de' lanzi, das andere befindet sich in einem Nebenhofe des Palastes Pitti, wohin es aus einer Nische des Haupthofes gebracht worden ist [2]). Seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts glaubte man in ihm den getödteten Ajax in den Armen etwa seines Bruders Teukros zu sehen (Maffei, raccolta di statue tav. 42 nach Bocchi-Cinelli), und die Wunde in der Brust, welche man an dem erstgenannten Exemplar erblickt, war damit vereinbar. Die Statue des Ponte vecchio ist von Maffei a. a. O.,

1) Vor dem Thore lagen Cäsars Gärten; dass die Vigna Velli in ihren Bereich gehörte, lässt sich wohl nicht bestimmt behaupten, aber noch weniger verneinen: es ist vielmehr wahrscheinlich, schon wegen der Aufstellung jener Statue, die für Gärten besonders passt.

2) Nach Fea a. a. O p. 94 kam die Statue aus Vigna Velli in den Palast Pitti, nach Platner a. a. O. S. 403 die Soderinische. Beide Schriftsteller citieren das mir nicht zugängliche Buch von Bocchi, le bellezze — di Firenze — ampliate da Cinelli p. 115. Dass die letztere Angabe richtig ist, erhellt aus Fiorillo's Nachweisungen.

die andere von Clarac, musée de l'Europe pl. 825 no. 2084 herausgegeben (s. Taf. III). Irthümlich [1]) nennt Welcker, acad. Kunstmus. S. 75, 2te Ausg. die letztere vorzüglicher, Wagner in einer handschriftlichen Aufzeichnung die geringste von allen und sehr schlecht ergänzt. Ebenso Meyer, „die Theile sind nicht richtig zusammengesetzt, und alles steht zu aufrecht." Dass wirklich die erstere Gruppe die schönere ist, wird mir von kundigen Betrachtern bestätigt.

Endlich schien eine spätere Entdeckung die Bedeutung der Gruppe festzustellen. Im J. 1772 fand man in der Villa Hadrians bei Tivoli mehrere treffliche Reste derselben, den Kopf des ältern Kriegers, die Beine und die Füsse des getödteten und die Brust und die Schultern desselben, sammt verschiedenen anderen Körpertheilen (s. Taf. II, 7. 8. 9) [2]). Da im Nacken deutlich eine Wunde bemerkbar war, wandte Visconti in jenem Briefe und im mus. Pio-Clem. 6. p. 117 ff. die berühmte Erzählung Homers von dem Tode des Patroklus (Ilias 16, 807) auf die Gruppe an und benannte sie Menelaus und Patroklus, dessen Wunde im Rücken von Euphorbus geschlagen war, ehe er dem Lanzenstiche Hektors in den Unterleib (νείατον ἐς κενεῶνα) erlag. Diese Auffassung wird noch

1) Meyer, den Welcker u. a. anführt (Jen. Litt. Zeit. 1806 Nr. 25) sagt vielmehr das Gegentheil.

2) Wagner verzeichnet den Kopf des sog. Menelaus, die beiden Beine und Füsse des Patroklus, welche ganz vortrefflich gearbeitet sind. Ferner das rechte Bein des Menelaus von der Mitte des Schenkels bis unter die Wade, die linke Hand des Menelaus, sammt dem rechten Arm des Patroklus vom Deltoides bis zur Hand. Ferner die Schulter des Patroklus, dann den linken Fuss des Menelaus, welches jedoch noch zweifelhaft ist. Doch sind diese Bruchstücke nicht alle von einer Gruppe. Auch Braun S. 337 schreibt die Reste der Füsse des Patroklus und des Menelaus einer fünften Nachbildung zu. Wenn nun auch das eine Bein nach Platner Beschr. d. St. Rom II. S. 187 nicht dazu gehört, weil es in einem Hause in Rom gefunden wurde, so bleiben doch die Wiederholungen der Füsse. Wenn diese aus der Villa Hadrians herrühren, so haben wir dieselbe Erscheinung wie z. B. bei dem sog. Jason. Hadrian liess seine Copien von Meisterwerken doppelt anfertigen, um sie paarweise einander gegenüber zu stellen.

von Manchen, z. B. von Braun, getheilt, eine andere aber ist in der neuesten Zeit allgemeiner beliebt geworden, die von den ältern Italienern, Payne Knight, Bröndsted vorbereitet, von Welcker (Kunstm. a. a. O.) zuerst ausgesprochen und begründet worden ist. Der Erste erkannte in einem sehr ähnlichen Kopfe des britischen Museums Ajax; Bröndsted wandte diesen Namen auf die Gruppe an und combinierte ihn so mit Visconti's Meinung, dass er jene für Ajax und Patroklus erklärte; Welcker endlich behauptete, um die Wunde habe man sich weniger zu kümmern, der Bildhauer habe Ajax mit Achilles Leiche dargestellt.

Wir stehen also vor einem dreifachen Problem. Erstens haben wir aus den zerstreuten Trümmern das Ganze zu seiner ursprünglichen Schönheit zusammenzusetzen, dann die richtige Benennung zu suchen, endlich die Frage zu beantworten, welcher Zeit und welchem Künstler das vielfach nachgeahmte Meisterwerk zugeschrieben werden müsse; denn dass es eins der bedeutendsten Monumente der alten Kunst gewesen ist, beweist die Zahl und Güte der Nachbildungen [1]). Zwar ist keine einzige Darstellung ganz erhalten, aber die verschiedenen Bruchstücke ergänzen einander. Den Kopf des bärtigen Helden zeigt der Pasquino ganz undeutlich, auf dem Helm einen Lapithen- und Centauren-Kampf, wenig beschädigt mit derselben Verzierung die Gruppe des Pal. Pitti (die sonach aus dem Mausoleum herrührt, da die andere bis auf den Gürtel verloren war) und der Villa Hadrians, den Kopf und ganzen Leib des Jünglings das Monument aus der Vigna Velli, einen Theil des letztern die Gruppe Pitti, die Füsse und die Beine, so wie den Nacken desselben, die Villa Hadrians, eben so dessen rechten Unterarm. Zweifelhaft bleibt die Verbindung des Todten mit dem Oberleibe seines Freundes. Da nun die ganze

---

1) Auch in England soll, wie ich äusserlich vernommen habe, eine Copie sich befinden, ich habe aber nichts Bestimmtes darüber erfahren.

Gruppe im Wesentlichen auf einer Reihe von geschnittenen Steinen wiederkehrt (s. Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke S. 553), haben sich die italienischen Restauratoren nach diesen richten zu dürfen geglaubt (oder sind sie von selbst darauf gekommen?). Sie lassen den rechten Arm des Jünglings von dem linken des ältern Kriegers heruntergleiten und abwärts hängen, den Kopf des letztern schläfrig herunterblicken. Michel Angelo aber legt in seiner kleinen Skizze den rechten Arm des Getödteten auf die Schulter seines Gefährten, und er allein hat das Richtige getroffen. Unser Fragment entscheidet die Verbesserung jener florentinischen Fehler in doppelter Rücksicht: 1) die falsche Haltung des älteren Kopfes; dies nicht zuerst, denn schon der Pasquino hat sie schön und richtig. An unserem Torso ist der Hals zwar über der Grube gebrochen, aber man sieht auf der rechten Seite die Hautfalten, welche durch eine starke Bewegung des Kopfes nach rechts zwischen der Clavicula und dem Sternocleidomastoideus entstehen müssten, während dieselbe Stelle auf der linken Seite ausgedehnt und angespannt sein muss. Der Held wendet sich also, da er keine andere Waffe gebrauchen kann, grimmig zu den nachdrängenden Feinden um, und zu gewaltigem Streitrufe öffnet er den Mund. Demnach ist die Erhebung auf der Schulter in unserem Fragmente unzweifelhaft als der Rest des Helmbusches zu betrachten. Wichtiger ist 2) die Belehrung über die Bewegung des rechten Arms des Verwundeten. Offenbar legt er den erhobenen Arm auf die linke Schulter seines Freundes, wo noch ein Stück des Handgelenks sich findet. Dadurch wird nicht allein dieser Arm, sondern auch die Schulterhöhe, mithin die ganze Bewegung des Brustkastens unzweifelhaft festgestellt. Eine Spur davon ist auch an dem Pasquino bemerkbar. Denn auf dessen linker Schulter ist eine zuerst von Professor Michaelis bei dem Bonner Abguss beobachtete Stelle erkennbar, welche abgerieben sich von den übrigen Theilen

unterscheidet, der Rest der Einwirkung jenes Armes (s. Taf. II. 6). Leider ist die Hand unseres Fragments nicht erhalten: es lässt sich nicht ermitteln, ob sie sich an die Schulter des Gefährten anklammert oder ausstreckt, ob der Jüngling sterbend oder todt gebildet war, ob er im Fallen aufgehalten oder im Tode aufgehoben wurde. Doch tritt hier wieder die Haltung seines Kopfes in der Gruppe aus Vigna Velli hülfreich hinzu, sie ist die eines Todten. Ein Blick auf die beiden Taf. III abgebildeten Gruppen in Florenz, wie wir sie nach Maffei und Clarac 2084 wiedergeben, und die auf Taf. IV mit der berichtigten Haltung des Arms ausgeführte Restauration [1]) genügt, um der Vorzüge der letztern Composition inne zu werden. Die ausdrucksvolle und lebendige Bewegung des Kopfes verschönert den älteren Helden, aber die Gruppierung wird durch die Erhebung des Arms vollendet; sie liess früher einen hässlichen Winkel zwischen beiden Figuren offen, jetzt tritt die durchdachte Composition, der sprechende Gegensatz zwischen Leben und Tod, die enge Gebundenheit der Gruppe in ihr volles Licht. Damit ist die erste Frage gelöst.

Die zweite schien durch die hadrianische Replik beantwortet zu werden. Wenn wirklich nur Patroklus durch die Art der Wunde bezeichnet wird, so kann er nur in einer Verbindung gebildet werden, welche der von Homer festgestellten Sage entspricht,

1) Ein Werk des Hrn. Prof. v. d. Launitz, welcher die Wichtigkeit dieser von Wagner und mir bemerkten Haltung sofort erkannt und darauf die in allen Theilen gleich gelungene Herstellung ebenso schön ausgeführt wie erschöpfend in seiner erläuternden Abhandlung begründet hat. Ich erlaube mir nur die Schwertscheide des Achilles als zweifelhaft zu bezeichnen. Den Aufsatz selbst habe ich erst bei der Correctur des meinigen gesehen, der mündlichen Belehrung meines verehrten Freundes verdanke ich unter andern die Hinweisung auf die Hautfalten des Halses und die Ueberzeugung von der Ausführbarkeit des Armmotivs im Grossen.

und es ist Visconti's Erklärung nicht halb, sondern ganz zu billigen. Denn wenn Bröndsted den Todten Patroklus, seinen Retter Ajax nennt, so schiebt er dem gebildeten Künstler einen Verstoss gegen das erste Gesetz der Kunstdarstellung, Wahrheit und Deutlichkeit, unter. Jedermann wusste aus Homer, dass Patroklus von Menelaus, nicht von Ajax aufgehoben wurde; Niemand hätte also den Ajax erkannt, den der Meister etwa darstellen wollte; man hätte sich schon von der Schule her an Bildwerke wie die ilische Tafel mit Menelaus und Patroklus erinnert.

Aber diese charakteristische Stelle findet sich nur bei der hadrianischen Copie. Schon die augustische Replik weicht von Homers Darstellung ab; denn wenn Visconti angibt, dass beide florentinische Gruppen die letzte Wunde des Patroklus da zeigen, wo sie Hektor schlug, so gilt dies nur von der geringeren aus dem Mausoleum Augusts, die andere zeigt wenigstens in der Photographie, deren Ansicht ich Prof. Michaelis verdanke, überhaupt keine Wunde; ja auch die erstere nicht da, wo sie Homer angibt, *νείατον ἐς κενεῶνα* Il. 16, 821, sondern auf der Brust. Wir hätten also wieder eine Ungeschicklichkeit des Künstlers zu rügen. Der eine gibt eine Wunde an, welche Homer nicht kennt, der andere eine Verwundung, welche dem Patroklus noch die Kraft lässt sich zurückzuziehen. Doch kann dieser in dem verlorenen Unterleib noch dazu auch die Todeswunde dargestellt haben. Es lässt sich also höchstens von dem letzteren mit einiger Wahrscheinlichkeit behaupten, dass er den homerischen Patroklus darstellen wollte. Dieser ist aber, wenn auch als Künstler den übrigen Meistern, vom Pasquino abgesehen, überlegen, unter ihnen wahrscheinlich der jüngste. Die ältere Gruppe aus der Vigna Velli zeigt gar keine Wunde: es ist also anzunehmen, dass der Meister des Urbildes sich des unbestreitbaren Rechtes bediente, Nebensachen, welche aus dem Charakter der

Darstellung sich leicht ergänzen, wegzulassen, ein Recht, womit z. B. jener andere Meister eine verwundete Amazone bildete, ohne die Wunde selbst anzugeben. Da uns nun der Todte nichts weiter lehrt — denn auch seine Waffen sind mit demselben Grunde übergangen — haben wir uns an die zweite Figur allein zu halten. Diese zu verstehen, hat der Künstler eine leise Hülfe in der Verzierung des Helms gegeben. Das Relief freilich des Helms, welches sehr zerstört im Pasquino, deutlich an dem Kopfrand der Villa Hadrians erscheint, ist weder, wie Winckelmann mon. ined. p. 80 meint, die Bändigung der Pferde des Diomedes durch Herakles, noch, wie Visconti glaubt, Herakles Kampf mit einem Centauren, sondern, wie Platner Beschr. d. St. Rom III, 2. S. 186 bemerkt, auf beiden Seiten ein Lapithen- und Centaurenkampf. Aber am Vordertheil des Helms befindet sich ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln, welcher freilich stark ergänzt ist und durch den antiken Schwanz eines vierfüssigen Thiers undeutlich wird. Indessen ist der Obertheil des Vogels alt, und es steht der Vermuthung nichts im Wege, dass dieser vermeintliche Schwanz eine Schlange [1]) vorstellt, welche der Adler siegreich in den Klauen hält. Ein Adler aber, welchen Zeus gesandt hatte, gab dem von Herakles seinem Gastfreunde gewünschten Kinde den Namen (Pindar. Isthm. 5, 50 [2]). Es ist also eben so dies Ornament für Ajax charakteristisch, wie die Seewesen an dem Pariser Kopfe für den Sohn der Thetis. Dazu kommt entscheidend der Ausdruck des Helden. Dieser schliesst jeden andern, als den kräftigsten und trotzigsten der

---

1) Schlangen kommen auf Vasen als Schildzeichen des Ajax vor, vgl. Minervini bullettin. dell' inst. archeolog. 1842. p. 82.

2) Cancellieri gibt seiner Abbildung des Restes von Achilles ein Säulentrumm bei, das sich auf den Tempel des thymbräischen Apollo beziehen würde, aber wohl ohne Grund.

Achäer, den Telamonier **Ajax**, aus, welcher von Homer mit Recht als der Repräsentant der physischen und vollendeten Stärke, so wie der unerschrockenen Widerstandsfähigkeit geschildert wird, und neben welchem Menelaus als Schwächling (μαλθακός) verschwindet, wenn er auch immerhin seinen Theil am Kriegsruhm der Helden nicht verscherzt hat. Ist aber Ajax gebildet, so kann der schöne Jüngling nur der Heldenjüngling **Achilles** sein, dessen Leiche Ajax aus dem Getümmel aufhebt und davonträgt. Das Motiv unserer Gruppe also erkennen wir in den Versen der kleinen Ilias:

Αἴας μὲν γὰρ ἄειρε καὶ ἔκφερε δηϊότητος
ἥρω Πηλείδην.

Wenn aber der Künstler, welcher für Hadrian arbeitete, durch die Wunde in der Schulter wirklich Patroklus bezeichnen wollte, so fasste er das Original, an dem er keine Wunde sah, weil er den Homer fleissiger las als Lesches und die Cykliker, als homerisch auf und bemühte sich Patroklus durch die charakteristische Verwundung zu bezeichnen — eine Erscheinung, die in der Kunstgeschichte nicht vereinzelt dasteht [1]).

Denn die uns geläufige Erzählung von Achilles Tode war zwar gewiss uralt, aber nicht die einzige; dass er von Paris oder Paris und Apollo erschossen wurde, sagt schon Homer Il. 21, 278. 22, 359 und Sophokles Philoktet. 331 stimmt damit überein. Auch zeigt das alte Vasenbild monum. dell' inst. 1, 51, dass nach den Inschriften gewiss nahe an die Perserkriege hinanreicht, seine Wunde unten am Fusse [2]); aber schon die nähe-

---

1) Man denke z. B. an den bärtigen Dionysos des Vaticans mit der Inschrift *CΑΡΔΑΝΑΠΑΛΛΟΣ*, an das berühmte Relief des Hermes, Orpheus und der Eurydice, welches einmal diese, einmal die Namen Zethus, Amphion, Dirce, einmal gar keine Inschrift trägt.

2) Man sehe die Uebersicht der hieher gehörigen Kunstwerke bei Overbeck S. 537 ff., denen ich noch folgende später bekannt gewordene hinzufüge: eine

ren Umstände sind von zweifelhaftem Alter. Die Unverwundbarkeit Achills scheint mir in der griechischen Litteratur nicht sicherer beglaubigt, als die des Ajax [1]), wie sie ja auch dem Ruhm des Helden entschieden Abbruch thut. In der römischen Litteratur kommt sie zuerst bei Statius Achill. I, 269. 480 vor, dann bei Serv. zu Aen. 6, 56 und bei Fulgent. mythol. 3, 7. Statius deutet sie nur an, als etwas allgemein Bekanntes; die Quelle mag etwa Euphorion gewesen sein, der auch über den Namen und die jugendliche Nahrung Achills Absonderliches berichtete und allerlei verlegene Mythen in Kurs brachte. In der Kunst kenne ich keine älteren Darstellungen des Bades in der Styx, als ausser einem zweifelhaften pompejanischen Gemälde auf dem capitolinischen Relief (z. B. Millin gall. mythol. 153, 662), einem französisches Basrelief (revue archéol. VIII pl. 180, 5, sowie den andern Monumenten bei Stephani, comptes rendus 1859 p. 76 [2]). Indessen herrscht die Verwundung am Knöchel allerdings entschieden in der Kunst vor; und sie ist offenbar die echte Tradition gewesen. Vgl. Hygin. fab. 107.

Dies schliesst aber die verschiedensten Abweichungen nicht aus. In der Litteratur sind sie allerdings spät. Der sog. Dares Phrygius c. 34 berichtet: Alexander Antilochum et Achillem

---

Todtenkiste aus Perugia bei Brunn, Bullettino 1859 p. 159, Vasen (ist das undeutliche Objekt zwischen den Füssen des Todten etwa ein Aitar?) aus Vulci (François ebd. 1859 p. 24), 2) eine aus Cäre, Ajax mit Achilles Leiche, mit der Inschrift *ΧΙLΕΟΣ*, Brunn ebd. 1865 p. 147; 3) dieselbe Vorstellung ebd. p. 213. Vgl. die Aufsätze von Campanari ebd. 1834 p. 254 ff. und von Minervini 1842 p. 82.

1) Schol. Lycophr. 455. Die Deutung des Rings am Schienbein der berühmten Pariser Statue, wie sie Welcker akad. Kunstmus. 2. Ausg. S. 32 nach Visconti gibt, und auf der Vase monum. dell' inst. 1, 52, vgl. Welcker annal. 12, S. 253, ist sehr unsicher. Siehe den Anhang.

2) Die geschnittenen Steine kann ich hier, da mir Cades' Sammlung fehlt, nicht beurtheilen.

multis plagis confodit, der sog. Dictys Cretensis d. h. Q. Septimius, dessen Erzählungen überhaupt grosse Beachtung verdienen, 4, 11: Deiphobus amplexus iuvenem, quippe in sacro Apollinis nihil hostile metuentem, exosculari . . neque ab eo divelli aut omittere. Quem Alexander librato gladio procurrens adversus hostem per utrumque latus geminato ictu transfigit. Dass er aber auch hier guten Quellen gefolgt ist, beweisen die abgekürzte Erzählung bei Hygin fab. 110 und mehrere Vasenbilder. Mit dem Schwert in der Hand lauert Paris am Altar des thymbräischen Apollo auf Achills verabredete Ankunft, um der schönen Polyxena zu begegnen (Campanari bullett. 1834 p. 235); in der Seite verwundet liegt Achilles Leiche auf den Schultern des Ajax (monum. dell' instit. 2, tav. 11); im Rücken von einem oder zwei Schwertern durchbohrt erscheint Achilles auf mehreren Vasen (Tischbein 4, 53. Raoul-Rochette, monum. inéd. pl. 68, n. 338. De Witte, catal. Durand n. 404 und 405), von Paris Pfeil im Rücken getroffen (Britt. Museum n. 760. Overbeck S. 537). Von Marmorwerken aber kennen wir Achills Tod nur in den Aegineten und im Pasquino: in jenen sehen wir gar keine Wunde, im Pasquino fehlt der Jüngling ganz; wer kann bestimmen, ob nicht der für Hadrian thätige Künstler recht absichtlich die seltenere, aber ebenfalls berechtigte Darstellung vorgezogen hat? Auf keinen Fall aber dürfen wir die Leiche deswegen nicht für Achilles halten, weil Patroklus auch im Rücken verwundet war.

Nehmen wir diese positiven und negativen Gründe zusammen, so werden wir auch die zweite Frage für gelöst halten: wir treten Welckers Erklärung bei.

Dass das Original in Rom selbst stand, macht schon die Zahl der Copien wahrscheinlich; denn es ist etwas Anderes um die Wiederholungen der allgemein bekannten Werke eines Praxiteles, und eine Gruppe, die ohne einen Zeugen ihres Ruhmes

für sich selbst sprechen musste. Ist eines von den erhaltenen Werken als ein solches zu betrachten? Würde man das Urbild für ein Erzwerk zu halten haben, so müsste man diese letzte Frage von vorn herein verneinen, und die dann mögliche Entbehrlichkeit der Stütze legt den Gedanken nahe. Aber der ganze Charakter des Werks spricht für Marmor: die lebendige Ausbildung der Brust, der Glieder, die Behandlung des Gewandes lassen keinem Zweifel Raum. Die hadrianischen Reste aus pentelischem Marmor sind ohne Zweifel Copien, wie alle in der Villa gefundenen Statuen. Denn Hadrian war eben so bescheiden wie eitel: er wollte zwar möglichst viele Meisterwerke um sich haben, aber die Originale liess er an ihrem Orte. Die augustische Gruppe von ungewissem Marmor ist zwar ein ganz achtbares Werk, aber weit mittelmässiger als alle übrigen. Griechische Arbeit, und zwar sehr gute, verräth die andere Gruppe in Florenz aus grobkörnigem parischem Marmor, aber sie steht selbst hinter den hadrianischen Fragmenten zurück. Dagegen athmet der Pasquino, selbst in seinem traurigen Zustande, eine so ungesuchte Wahrheit, eine so gleichsam natürliche Meisterschaft, dass er mehr als irgend eine Statue in Rom als ein echtes griechisches Original der Blüthezeit gelten kann. Gibt es einen unverdächtigeren Zeugen als den Mann, dessen Talent sich am weitesten von der Keuschheit des griechischen Meissels entfernt? „Der Pasquino hat," so urtheilte Bernini [1]), „die ganze Treff-

1) Baldinucci bei Cancellieri p. 24: diceva, che il Laocoonte, e'l Pasquino nell' antico, avevano in si tutto il buono dell' arte, perchè vi si scorgevo imitato tutto il più perfetto della natura, senza affectazione dell' arte. Che le più belle statue, che fossero in Roma, eran quelle di Belvedere, e fra quelle, dico fra le intere, il Laocoonte, per l'espressione dell' affetto, ed in particolare per l'intelligenza, che si scorge in quella gamba, la quale per esservi già arrivato il veleno, apparisce intirizzata. Diceva però, che il Torso, ed il Pasquino gli parevano di più perfetta maniera del Laocoonte stesso, ma che questo era intiero,

lichkeit der Kunst. Denn in ihm erscheint die vollkommenste Naturnachahmung ohne die Absichtlichkeit der Kunst. Der Torso und der Pasquino zeigen einen vollkommneren Stil als der Laokoon selbst; zwischen ihnen sei der Unterschied fast unmerklich, und nur ein feiner Kenner werde ihn wahrnehmen; der Bessere aber sei der Pasquino.“ Wenn jene Vigna vor Porta Portese noch im Bereich der Gärten Cäsars lag — und das scheinen die Maasse zu ergeben (denn sie lag etwa eine halbe Millie vor dem neuen Thor, der Tempel der Fors Fortuna aber in Cäsars Gärten 1 Millie vor der alten porta Portuensis [1]) —, so wird das Original zu Cäsars Zeit nach Rom gekommen sein, August sah es auf jeden Fall, und Domitian brachte es von seinem unbekannten ersten Aufenthalte in das Stadium, wie Vespasian mehrere Kunstwerke versetzte und Caracalla später eine Reihe vorzüglicher Statuen in seinen Thermen vereinigte.

Woher stammt nun dieses Meisterwerk? und welcher Künstler hat es erfunden? Da seine Vortrefflichkeit uns nach Griechenland führt, bleibt uns die Entscheidung zwischen zwei Orten und Schulen. An Lysippus zu denken hindern das Material und die Proportionen, da der Ajax höchstens $7\frac{1}{2}$ Kopflängen haben wird, an Polyklet die Gewaltsamkeit der Handlung. Wenn wir somit zunächst auf Athen hingewiesen werden, so wird es die Grossartigkeit des Werkes erklären, wie einsichtige Kenner die Uebereinstimmung mit den parthenonischen Werken preisen. Allein ich glaube, sie gehen zu weit. Denn eine gebundene Marmorgruppe wie diese kennen wir nicht aus des Phidias Schule, die Handlung ist bewegter als die athenischen und gehaltener

---

e gli altri nò. Fra il Pasquino, e il Torso esser la differenza quasi impercettibile, nè potersi ravvisare se non da uomo grande, e piuttosto esser migliore il Pasquino.

1) Bekanntlich sind in dieser Gegend noch andere bedeutende Kunstwerke gefunden, vor einigen Jahren noch eine ausgezeichnete Venusstatue.

als die phigalischen Muster; das Nackte ist wissenschaftlicher und anspruchsvoller behandelt, namentlich zeigt der Unterleib des Ajax eine solche Meisterschaft der Anatomie, zugleich eine so absichtliche Schaustellung derselben, wie sie in den idealen Schöpfungen eines Phidias sich nicht findet; endlich wird auch der Gegenstand und das Motiv für jünger zu halten sein. Einfache Schönheit, Grösse und Würde sind der Charakter des Phidias, rührende Anmuth mit Kraft verbunden der unseres Werkes. Oder welchen Eindruck macht jener ohnmächtige Held, die früh geknickte Blüthe, jener grimme Blick und der laute Hülferuf des trotzigen Ajax, wie seine zärtliche Sorge für die theure Leiche, als den der tiefsten Rührung und des innigsten Mitleids? anders und doch so ähnlich wie jene klagende Niobe und ihre hinsinkenden Söhne? Die Erfindung stimmt ganz mit der Weise der neuattischen Schule überein, und die Zufälligkeiten der Manier mit den Resten ihrer Kunst und eines der Besten aus ihr. Diese Manier zeigt die eigenthümliche Behandlung des Gewandes; ich meine nicht sowohl die hohen und feinen Falten des Chiton, welcher weniger würdig aber lebendiger als im Parthenon den Bewegungen des Körpers folgt (im Pasquino selbst richtiger als in der Copie), als dessen originelle Verschiebung. Nur durch den Gürtel gehalten, wird er durch die Heftigkeit der Aktion und die Last des Getragenen so zur Seite gerückt, dass eine ganze Hälfte des Leibes nackt aus ihm heraustritt. Ganz ähnlich ist, wie schon Visconti bemerkt, der Faltenwurf der Chlamys auf einem berühmten Relief des Amazonenkampfes in Villa Albani behandelt (Winckelmann monum. ined. 62), und noch überraschender stimmt die Bildung der Amazone in dem Fries des Mausoleums mit Ajax überein (Urlichs, Skopas S. 208). Auch in diesem tritt der nackte Leib einer Amazone aus ihrem Chiton heraus; auch bei ihr hält nur der Gürtel das geöffnete Gewand zusammen. Auch bei der Niobe ist ein Bausch des Ge-

wandes wie bei Ajax über den Gürtel heraufgezogen. Bedenkt man nun ferner, dass Skopas berühmtes Werk (a. a. O. S. 132 ff.) beweist, wie gern er sich mit dem Kreise des Achilles beschäftigte, sowie die hohe Idealität der Gruppe, so wird man geneigt sein, in ihm oder einem seiner jüngeren Kunstgenossen den Verfasser eines Werks zu erblicken, das seiner vollkommen würdig ist.

Aber eine genauere und wiederholte Betrachtung wird uns abhalten, jene einschmeichelnde Vermuthung festzuhalten. Hätten wir den Jüngling allein oder nur den Kopf des Ajax, so wüsste ich nicht, was ihr im Wege stände. Aber der Körper des Ajax zeigt eine andere Verwandtschaft, mit dem Torso und noch näher mit dem Laokoon. Mit jener liebevollen Nachahmung der Natur, wie sie z. B. die Hautfalten an der rechten Schulter aufweisen, mit jener eigenthümlichen Hoheit der ganzen Erscheinung vereinigen sich einige Merkmale, welche nirgendwo bestimmter auftreten als im Laokoon: ich meine die hügelartige Erhebung der Muskeln, besonders der Brust, des Unterleibs, auch des Rückens, welche durch die Einschnürung des Gürtels und die Bewegung herausgetrieben plötzlich gegen die Flächen des Leibes wagerecht verlaufen und den mehr senkrechten des Bauches gegenüberstehen. Sie sind durchaus nicht unrichtig, aber sie wollen, wie im Laokoon, bemerkt werden, wie eine Betrachtung der marmornen kleinen Copie bei Licht besonders deutlich macht. Dazu kommt die Composition der Gruppe. Wie Stark (Niobe S. 327) einsichtig bemerkt, liegt allerdings die eigenthümliche Bedeutung der neuattischen Kunst in der Herausbildung der freien, gelösten Gruppe. Aber der Fortschritt zu einer festgeschlossenen Gruppe, wie sie der Laokoon und richtig restauriert der Pasquino zeigen, ist in Rhodus gemacht worden. Da nun tragische und heroische Gegenstände von den Rhodiern mit Vorliebe behandelt wurden, ist es gerathener, die Werkstatt

des Pasquino in Rhodus zu suchen, wo die athenische Kunst eine Zuflucht und eine neue Entwicklung gewann [1]). Denn die rhodische Kunst ist eine Fortsetzung der athenischen Kunst, mehr als der sicyonischen; sie hat ihr aber neben der Steigerung des Pathos jene besondere, wohl von Lysippus überkommene und mit der Wissenschaft selbst entwickelte Liebhaberei für eine effectvolle Behandlung der Anatomie hinzugefügt, welche wir in Athen erst an den Werken des letzten Jahrhunderts v. Chr. bemerken. Verwandt also mit dem Laokoon ist der Pasquino, aber er ist älter, besser und idealer. Jener ist schrecklich und bei aller Vollkommenheit realistischer, trockener gedacht; dieser hat von Athen jenen Duft der hohen Schönheit herübergerettet, welcher ihn trotz des Abstandes von vielleicht zwei Jahrhunderten den Werken des Phidias an die Seite stellt. Wenn der schöne Gedanke Welckers gebilligt werden darf, dass ein Gegenstück zu ihm Achilles mit der Leiche der Penthesilea bildet, so denken wir uns beide am liebsten ursprünglich im Theater aufgestellt, das dieselben Begebenheiten auch im Gewande der Dichtung vorführte.

Ein seltsames Schicksal hat aus Ajax einen Thersites gemacht, den carnevalistischen Spötter des neuen Roms, aber ein Liebling des Volks ist er geblieben. Beim Triumphe Colonna's über die Türken 1571 gab man ihm ein nacktes Schwert und den Kopf des Türken Selim, beim Regierungsantritt Gregors XV. im J. 1590 Schwert und Wage, Füllhorn und Brote in die verstümmelten Hände, beim Possess Innocenz X. wurde er gar

---

1) Ich habe den Pasquino schon im Jahre 1861 in einem Vortrage in Frankfurt (Verhandl. der XX. Philologenversammlung S. 52) der rhodischen Kunst zugewiesen und diese Behauptung 1865 in dem Verz. der Würzb. Antikensammlung S. 3 wiederholt. Unabhängig von mir hat Hr. Dr. Helbig in Rom 1864 dieselbe Vermuthung geäussert und durch einen Hinweis auf die Aehnlichkeit der Muskulatur mit Laokoon erläutert (Bullettino dell' inst. archeol. dell' anno 1864 p. 66).

in einen Neptun verwandelt. Dieser Mummerei ist er nun entkleidet, sein Gefährte Marforio, mit dem er seine bittern Witze tauschte, ist in ein Museum gesperrt; er selbst steht frei und offen da, in seiner traurigen Verstümmelung eine Zierde der Stadt.

L. Urlichs.

Gypsabgüsse des kleinen Pasquino sind bei dem v. Wagner'schen Kunstinstitut in Würzburg zu haben.

Zur Begründung

meiner Restauration der Pasquino-Gruppe.

(Hierzu Taf. IV.)

Die Gruppe des Ajax und Achilles, welche jetzt restaurirt unter der Loggia dei Lanci zu Florenz steht, und in dem Pasquino zu Rom eine zwar in höchstem Grade verunglimpfte, aber dennoch unschätzbare Repetition besitzt, ist mir von jeher als eine der kostbarsten Antiken vorgekommen, die ich nie aus den Augen verloren, weshalb ich schon vor 47 Jahren die zu derselben Gruppe gehörigen Fragmente im Vatican, nemlich den Kopf des Ajax, und die Beine, damals als Beine des Patroclus bekannt, so wie die wohlerhaltenen Parthien des Pasquino formen und Abgüsse davon machen liess, die ich zum Theile noch jetzt besitze. Die genaue Bekanntschaft mit dem trefflichen Werke erlaubte mir daher nicht die Restauration des Florentiner Exemplares, welches ich nach seiner Entfernung aus dem Hofe des Palastes Pitti im Jahre 1830 in dem Atelier des Bildhauers Ricci in Florenz wiedersah, mit Freuden zu begrüssen, vielmehr erfüllte mich die Wiederherstellung der Gruppe mit Unwillen, weil der herrliche Ausdruck, den die Figur des Ajax noch selbst im Pasquino hat, durch eine mir unbegreifliche Nachlässigkeit des Restaurators in der Florentiner Gruppe ganz verloren gegangen war.

In hohem Grade erfreute mich dagegen, bei einem Besuch des Universitätsmuseums von Würzburg i. J. 1863 der Anblick eines kleinen Marmorfragmentes in der von Wagnerschen Sammlung, welches einer antiken Wiederholung derselben Gruppe, aber in ganz kleinem Maassstabe, angehörte, die leider aber nur aus dem Oberkörper des Ajax, ohne Kopf noch Arme, aber mit dem rechten Beine bis gegen das Knie besteht.

Meine Blicke fielen alsbald auf den Bruch des Kopfes, und da sich an demselben unzweifelhafte Spuren von der ursprünglichen Bewegung

desselben auf seinem Rumpfe zeigten, und ausserdem noch auf der linken Schulter Stücke eines Armes des Achill vorhanden waren, aus welchen man auf die Bewegung des Todten schliessen konnte, so erbat ich mir von dem Herrn Conservator der v. Wagnerschen Sammlung, Herrn Professor Hofrath Urlichs, die Erlaubniss, das Fragment formen zu dürfen, um daran, wenn es mir gelänge, eine Berichtigung der Florentiner Gruppe nachzuweisen, und zwar in Bewegung und Ausdruck.

Herr Hofrath Urlichs gewährte mir mit grösster Liberalität meine Bitte, und so sehe ich mich denn jetzt im Stande, die von mir an der Florentiner Restauration gerügten Fehler in einer eigenen Restauration des kleinen Fragments nachzuweisen, und deren Verbesserung, wie ich hoffe, durch die unläugbarsten Beweise begründen zu können.

Mein Tadel der Florentiner Restauration betrifft vorzüglich folgende Punkte.

1. Der Kopf des Ajax in der Flor. Gr. sitzt ganz falsch auf seinem Rumpfe, und giebt hierdurch dem ganzen Werke den Ausdruck von Lahmheit, Kraftlosigkeit und Schwerfälligkeit, den das Werk vor seiner Zertrümmerung in keiner Weise gehabt hat. In der Flor. Gruppe sieht der Kopf in horizontaler Richtung bedeutungslos vor sich hin, wodurch diese edle Kampfscene zu einer unbedeutenden, interesselosen Wegschleppung eines Todten herabsinkt. Das war die Meinung des antiken Künstlers, welcher diese Gruppe schuf, durchaus nicht; denn das sehen wir noch heute in dem verstümmelten Pasquino, an der kühnen Wendung des Hauptes des Ajax nach der rechten Seite hin, gleichsam einem von der Seite anstürmenden Feinde das einzige Schreckmittel entgegenwendend, das ihm in diesem Augenblicke, wo seine beiden Arme durch den Todten in Anspruch genommen sind, noch übrig bleibt, nemlich die Wuth seines Blickes und die Kraft seiner Stimme. Diese kühne Wendung zeigt der Kopf des Pasquino, der nie von dem Rumpfe getrennt war, wie gesagt, noch jetzt, und die oben geschilderte Wirkung macht der elend verstümmelte Rumpf auch noch heute. In gleicher Weise hat auch der Italiänische Bildhauer, welcher den in der Villa des Hadrian gefundenen schönen Kopf des Ajax im Vatican restaurirte, und der identisch mit dem des Pasquino ist, die Bewegung desselben aufgefasst; und in ganz gleicher Weise sass auch der Kopf an dem kleinen Würzburger Torso seiner Zeit auf. Dies sieht man auf das deutlichste an dem Bruche

des Halses, der, obgleich dicht über der Halsgrube gebrochen, dennoch die bestimmte Hautfalte auf der rechten Seite zeigt, welche durch die starke Wendung des Kopfes nach rechts nothwendig zwischen der Clavicula und dem Sternocleidomastoideus entstehen muss, während dieselbe Stelle auf der linken Seite sich angespannt und gedehnt zeigt.

Diesen unläugbaren Angaben bin auch ich gefolgt. Auch ich habe in meiner Restauration des kleinen Würzburger Fragmentes die Wendung des Kopfes des Ajax möglich stark nach rechts beibehalten, und dadurch eine Lebendigkeit des Ausdruckes erzielt, die zwar im Pasquino existirt, aber nicht bei der Florentiner Restauration, unter der Loggia dei Lanzi, zu finden ist.

Der 2. Punkt meines Tadels der Florentiner Gruppe betrifft die Stellung der Schultern des Ajax. In Florenz stehen nemlich beide Schultern des Helden beinahe auf einer und derselben horizontalen Höhe. Hierdurch geht der Eindruck des Tragens des Leichnams, so wie das Momentane in der Bewegung des Ajax ganz verloren. Der Körper des Achill, der nur auf dem linken Schenkel des Ajax aufliegt, und bei der geringsten Bewegung von demselben herabgleiten müsste, kann in dieser Lage nur durch einen sehr kräftigen Halt verharren, und diesen gewährt ihm der rechte Arm des Ajax. Aber die Schwere des Todten, der nur durch die Anstrengung eines Armes in seiner Lage erhalten wird, nimmt auch die ganze Kraft dieses Armes in Anspruch, und zieht die Schulter des Tragenden abwärts; denn der andere (linke) Arm des Ajax, der den Todten nur an dessen rechtem Arme hält, könnte auf diese Weise das Herabgleiten des Leichnams unmöglich aufhalten und vermag eigentlich nichts mehr zu thun, als die Richtung des todten Oberkörpers zu erhalten. Dies wird aber nur durch eine in die Höhe gezogene Achsel des Tragenden möglich, und — ausgedrückt. Eine gesunkene linke Achsel würde in diesem Falle nur Schwäche andeuten.

Es darf nur ein Jeder die Stellung des Ajax selbst nachmachen und dabei den rechten Arm so weit senken, dass die rechte Hand bis an sein vortretendes linkes Knie reicht, und er wird augenblicklich wahrnehmen, dass, auch ohne alle Last, welche der rechte Arm tragen soll, bei dieser Stellung die rechte Schulter bedeutend tiefer herabsinkt als die linke.

Aber noch mehr! — Wenn der Restaurator seinen marmornen Körper des Ajax so stellt, dass beide Achseln eine fast gleiche Höhe haben, so muss der rechte Schenkel des Helden so weit nach rechts hinausgehen, dass, wenn man die Gruppe von ihrer schmalen hinteren Seite ansieht, ein solches Vacuum, von den Glutaeen abwärts, entsteht, dass der Körper des Ajax nach links über zu fallen drohte. Diesem Ueberfallen nach links müsste dann durch eine Stütze, einen tronco, abgeholfen werden, aus Gründen der materiellen Festigkeit, wie aus ästhetischen Forderungen des Gleichgewichtes. Daher hat die Florentiner Gruppe einen tronco. — Die von mir eingehaltene Richtung der Schultern drückt dagegen das Momentane der Fortbewegung des Ganzen, die Schwere des todten Heldenkörpers und die Kraftanstrengung des Ajax zugleich aus, und lässt von der erwähnten schmalen Rückseite eine Lebendigkeit und Kraft des Vorschreitenden zur Geltung kommen, die keiner Stütze bedarf, weder einer materiellen, noch einer scheinbaren.

Ein 3. Punkt, welcher bei der Restauration der Florentiner Gruppe eine Rüge verdient, ist die Stellung des rechten Armes des Todten. Diese Lage des rechten Armes des Achilles hat ein doppeltes Interesse, einmal ein rein artistisches, und ein archäologisches. Das archäologische Interesse wird berührt durch die Frage: hat der antike Künstler dieses Werkes sich den Achilles als schon todt, oder als noch lebend gedacht? das speziell artistische haftet aber an der Frage: wie hat der antike Bildhauer den Arm des Todten oder Lebenden zu bewegen gewusst, um die Schönheit und Wirkung des Ganzen zu erhöhen?

Auf beides giebt unser Würzburger Fragment die Antwort, deren artistische Seite ich hier allein betrachte, indem ich den Archäologen die andere zu untersuchen überlassen muss.*)

Auf der linken Schulter des Ajax befindet sich nemlich in unserem Würzburger Fragmente ein kleines Stückchen Handgelenk, das dem rechten Arme des Achill angehörte. Es ist derart, dass ein Zweifel über den Gegenstand selbst, so wie über den Gang des besagten

---

*) Prof. Michaelis hat die Freundlichkeit gehabt, eine Anzahl von antiken Darstellungen ähnlicher Kampfscenen aus Reliefs, Gemmen- u. Vasenzeichnungen mir während meiner Arbeit zuzuschicken, die fast alle das gleiche Motiv des über die Schulter des Tragenden gelegten Armes zeigen.

Armes nicht möglich ist, und dadurch auch die Bewegung der Hand des Ajax bestimmt wird.

Der Arm des Achilles war nemlich in dem grossen Originale wie in der kleinen Würzburger Copie in ganz gestreckter Stellung, senkrecht aufsteigend; auf der Höhe der Schulter des Ajax bog sich die Hand beinahe in einem rechten Winkel um, und ruhte, nach hinten zu gehend, auf der Rückseite der Schulter des Ajax. Da von den Fingern keine Spur erhalten ist, so bleibt es unentschieden, ob dieselben todt und ausgestreckt waren, oder ob sie sich noch krampfhaft an der Schulter festhielten. Für die Lage des ganzen Armes und, rückwirkend auch für die Wendung des Oberkörpers des Todten, ist aber dies kleine Stückchen maassgebend, indem eine andere als die in unserer kleinen Restauration angewandte nicht möglich ist. Aber noch mehr; dieses kleine Fragment des Handgelenkes giebt uns, wie gesagt, auch den Platz an, wohin die rechte Schulter des Achilles zu kommen hat, da von dem Handgelenke bis zur Achsel, bei gestrecktem Arme, doch nur eine bestimmte Länge möglich ist.

Nun ist bei der Florentiner Restauration aber weder die ausgestreckte Stellung des rechten Armes des Todten zu finden, noch die hieraus resultirende richtige Lage oder Wendung seines Oberkörpers! — Denn der Florentiner Restaurator hat den rechten Arm des Achilles in einem ziemlich spitzen Winkel im Ellenbogengelenke gebogen, und dabei eine starke Verdrehung des Oberarmes in der Achsel vornehmen müssen. Die Hand dieses so gebogenen Armes geht nicht viel über die eigene Achselhöhe hinauf, und bildet dadurch erstens ein höchst unangenehmes, aus der ganzen Gruppe heraustretendes Eck; zweitens aber wird durch diese übermässige Beugung des Oberarmes, die man beinahe eine Verrenkung nennen könnte, der Oberkörper des Todten zu einer ganz anderen Wendung gezwungen, als dies bei einem grade aufsteigenden Arme nöthig gewesen wäre.

Es fragt sich, was den Florentiner Bildhauer zu dieser Anordnung bewogen hatte. Gewiss war auf seinen grossen Originalen kein deutliches Fragment eines Handgelenkes auf der Schulter des Ajax zu finden, denn sonst hätte er diesen Fingerzeig benutzt, aber — eine Bruchfläche war in jedem Falle dort vorhanden, auf dem Pasquino wenigstens, wie dies Prof. Michaelis auf dem Abgusse in Bonn (Taf. II. 6) bemerkt

hat, und höchst wahrscheinlich auch auf den 2 Torsi in Florenz selbst. Nun hatte Ricci die Bedeutung derselben aber verkannt, und hat diese piaga des ehemaligen Handgelenkes für die piaga des Helmbusches angesehen, und daher diesen letztern so übermässig breit gemacht, dass er beide Bruchstellen bedeckt. Freilich hätte eine genauere Bekanntschaft mit den im Vatican aufbewahrten Fragmenten der Gruppe, die in der Villa des Hadrian gefunden worden waren, ihn auf ein Bruchstück eines Armes geführt, an dem eine kräftige Männerhand, die den Arm von der Seite gepackt hat, vollkommen erhalten ist. Dieses Fragment gehört grade an die so eben besprochene Stelle, und giebt uns den rechten Unterarm des Achill mit der linken Hand des Ajax daran. Mit Hülfe dieses Stückes hätte die Restauration genau so ausfallen müssen, wie ich sie im Kleinen, durch das vorhandene Handgelenk geleitet, gemacht habe. Die Bestätigung meiner Restauration dieser Stelle findet sich nun grade in diesem so eben erwähnten Fragmente des Vatican, von dem ich durch die Güte der Herren Professoren Henzen und Heydemann in Rom eine Zeichnung erhalten habe, die mit meiner Ergänzung genau übereinstimmt.

Die eben gerügte Gewissenlosigkeit in der Beachtung von Indicien darf uns bei den Restauratoren des 18. Jahrh. und bei ihrer ins 19. Jahrh. hineinreichenden Schule in Italien nicht befremden; denn die Scrupulosität in der Restauration antiker Fragmente und Werke ist im Ganzen erst seit Thorwaldsens Restauration der Aegineten erwacht.

Ausser der Richtigkeit in der Wiederherstellung des alten Kunstwerkes bietet die auf der Schulter des Ajax aufliegende Hand noch ein befriedigendes ästhetisches Gefühl, wenn die Gruppe von dem Ende angesehen wird, wo der gestreckte Fuss des Ajax auf dem Boden ruht. Hier erhält man durch die Hand des Achill augenblicklich die genaue Rechenschaft über die ganze Stellung des Todten, dessen Hapttheile im Uebrigen von hier aus durch den Ajax verdeckt werden.

In dem bisher Gesagten dürften die Hauptpunkte angegeben und vielleicht erledigt worden sein, welche sich auf die Bewegung der Figuren und ihre Gruppirung zu einander beziehen; es bleiben aber noch zwei nicht uninteressante Fragen übrig, die freilich, ferne von dem Originale, schwer zu beantworten sein dürften.

Die erste derselben betrifft die Rückseite der Gruppe, und zwar

die Längenansicht derselben. War diese im Originale mit einem tronco, einer Stütze, versehen? welche dem Ganzen einen grösseren Halt gab, das andere mal aber den leeren Raum angenehm ausfüllte, der nothwendig daraus entstehen musste, dass der ganze Körper des Todten bis zu den Knien vorwiegend auf der vordern Langseite sich befand, was die Rückseite hohl und leer machte? Diese Frage könnte nur angesichts des Florentiner Originales befriedigend beantwortet werden, da ein grosses Stück der alten Plinthe sich dort erhalten hat. Dass bei der Restauration ein solcher tronco als Stütze so vieler gebrochener und wieder zusammengefügter Theile nöthig war, ist einleuchtend, aber nothwendig wäre eine solche Stütze wohl kaum bei der Verfertigung des Originales gewesen, wenn die Stellung der Beine des Ajax derart angeordnet war, wie sie die Würzburger Gruppe jetzt hat. Denn die Figuren hätten sich auch ohne die Stütze wohl gehalten. Freilich hätte ein mässiger tronco an dem besagten Platze ganz gut gethan, um die etwas hohle Stelle auszufüllen, aber noch viel angenehmer würde ein Stück Chlamys, das an dieser Stelle von dem Rücken des Achill, resp. dem Schenkel des Ajax, herabgefallen wäre, gewirkt haben. Von der Existenz einer solchen ist aber im kleinen Würzburger Fragmente keine Spur, und diese dürfte, wenn sie überhaupt existirte, nur bei der Florentiner Gruppe zu finden sein, da wo jetzt der tronco das Ganze stützt, und die betreffende Stelle verdeckt. Die Untersuchung über die Stütze findet darin ihr Interesse, dass sie die Frage, ob die Gruppe für eine ringsum freie Ansicht gearbeitet war, oder nur von einer Hauptseite gesehen werden sollte, leichter beantworten hilft.

Eine andere und zwar nicht unerhebliche Frage wäre die, ob Achill kein Schwerdt, oder wenigstens keine Schwerdtscheide umhängen gehabt. Das Vorhandensein eines Schwerdtgehänges auf dem Körper des Achill wäre genügend, um diese Untersuchung zu beantworten, aber auf dem Berliner Abgusse der restaurirten grossen Gruppe unter der Loggia dei Lanzi hat eine solche Andeutung nicht gefunden werden können. Ich habe indessen eine gewisse Berechtigung zu glauben, dass ein solches sich bei genauester Besichtigung des Originales angedeutet finden dürfte, und dass, wenn es nicht mehr auf der Brust des Achill existirt, es doch an der Stelle gewesen sein müsse, wo der Oberkörper des Achill, mit dem ihn stützenden linken Beine des Ajax, von der

ganzen Gruppe abgebrochen und wieder angesetzt worden ist. Diese Ansatzstelle, die ziemlich breit ist, müsste einer genauen Prüfung an beiden Originalen in Florenz unterworfen werden, denn es ist leicht möglich, dass selbst auf dem noch existirenden Stücke der Brust des Achill sich Spuren eines Wehrgehänges finden dürften, die wegen ihrer Mangelhaftigkeit oder Kleinheit weggemeisselt worden wären, und nun am Abgusse gar nicht mehr nachzuweisen sind. Der Grund dieser meiner hartnäckigen Behauptung liegt in dem Umstande, dass an dem unübertrefflichen Fragmente der Beine des geschleiften Achill, im Vatican, sich auf der rechten Wade des Todten, ganz nahe an der Bruchstelle im Kniegelenke, eine kleine länglich viereckige Bruchfläche (Taf. II. 8.) befindet, die nothwendig von einem gradlinigen und rechtwinkligen Körper herrühren muss, da an einem Gewande eine derartige Bruchfläche nicht denkbar ist. — Dieser Körper von der erwähnten Form kann im vorliegenden Falle aber nur eine Schwerdtscheide gewesen sein.

Der Versuch, den ich nach der Beachtung dieser Bruchstelle mit einer Schwerdtscheide an meiner kleinen Restauration machte*), hatte ein überraschendes und befriedigendes Resultat, indem die schon mehrfach erwähnte hohle Stelle auf der Rückseite durch die Scheide in angenehmster Weise durchschnitten und gewissermassen gefüllt wurde, so dass es begreiflich ist, wenn ich so lange als möglich an der Idee festhalte, eine genauere Untersuchung an den Originalen werde die Spuren eines Wehrgehänges noch nachweisen, oder aber zeigen, dass das Wehrgehänge über diejenigen Theile des Rumpfes des Achill gelaufen sei, die grade an dieser Stelle fehlen. Der Idee, das Wehrgehänge könne von Metall gewesen und verloren gegangen sein, kann man bei einem Werke von der Art, wie unsere Gruppe in ihren grossen Originalen es ist, keinen Raum geben, und ebensowenig annehmen, dass die Schwerdtscheide ohne Gehänge dargestellt gewesen sei. Die erwähnte Bruchstelle an dem Beine des Achill aber von einem anderen Gegenstande herrührend sich zu denken, scheint ebenfalls unthunlich, und so bleibt keine andere Lösung der Frage, als die Annahme einer ehemaligen Existenz eines Gehänges an der breiten Bruchstelle des Achilleskörpers, dessen Spuren nunmehr verloren sind.

---

*) Veranschaulicht durch den Holzschnitt am Schlusse dieser Abhandlung.

Unser kleines Würzburger Fragment bietet uns aber noch einen, wenngleich nicht bedeutenden Anhaltspunkt für die Berichtigung der grossen Florentiner Restauration, nemlich in Betreff des Helmbusches des Ajax. Auf der Gruppe unter der Loggia dei Lanzi ist der Helmbusch, wie schon gesagt, gewaltig dick und breit, und der Restaurator, Prof. Ricci, ist zu dieser Anordnung durch die grosse Bruchfläche verführt worden, welche er auf der linken Schulter des Ajax gefunden. Diese hatte der Restaurator für die piaga des alten Helmbuschendes in seiner ganzen Ausdehnung genommen, während der grössere Theil derselben von der rechten Hand des Achill herrührt, deren Lage Prof. Ricci, wie schon gezeigt, ganz wo anders gesucht hatte, deren kleinerer Theil aber dem wirklichen Helmbuschende gehörte. Diese Thatsache sieht man auf unserem kleinen Würzburger Torso auf das genaueste, denn hier ist der Ansatz des Helmbusches von dem Handgelenke des Achill auf das deutlichste getrennt.

Bei dieser Gelegenheit sei es mir erlaubt, eine Bemerkung über die Restauration des Ajaxkopfes aus dem Vatican, der, wie die trefflichen Beine des Achill, auch in der Villa des Hadrian gefunden worden, zu machen, die mir anderswo noch nicht vorgekommen ist. Der genannte Kopf ist nemlich an zwei Stellen auf das widersinnigste hergestellt worden, ich meine an der vordern Helmspitze und an dem Helmrande, genau über den Ohren. An dieser Stelle hat der Restaurator zwei bombirte Auftreibungen angebracht, die er mit zwei liegenden Thieren, die zwischen Hund und Tiger schwanken, verzierte, und unter denen er sich vielleicht die zwei Ohrenklappen oder Wangenschilde, hier aber aufgerollt, gedacht hatte. Er könnte auch wohl so etwas wie Sturmbänder dabei im Sinne gehabt haben, wenn nicht glücklicherweise zwei antike Sturmbänder an dieser Stelle, und zwar auf das trefflichste behandelt, schon existirten. Durch diese beiden nutzlosen und ganz unantiken Zuthaten, die lebhaft an die Kanonenlocken in den Perrücken des vorigen Jahrhunderts erinnern, ist die Schönheit des Helmes stark beeinträchtigt worden, und ein jeder Besitzer des herrlichen Kopfes sollte diese zopfige Zuthat entfernen, was um so leichter ist, als diese selbst im Gypsabgusse in ihren Gränzen leicht zu erkennen ist. An der Helmspitze hat er die ursprünglichen Greife mit Flügeln und Drachenschweif in Adler umgewandelt. Den Drachenschweif hat er gelassen. Ueberhaupt ist der Kopf, dessen

Epidermis ohnedem sehr gelitten hat, noch arg von dem römischen Restaurator mitgenommen worden, denn alle hervorragenden Theile daran sind neu und plump, und dennoch wirkt er noch jetzt so trefflich, dass man in Wahrheit sagen könnte, dass die Schönheit der antiken Arbeit in dem, was noch da ist, die moderne Verunglimpfung gewissermaassen verklärt hat oder sie verschwinden macht. — Ganz erhalten sind dagegen die herrlichen Beine des Achill, eines der schönsten auf uns gekommenen Fragmente eines griechischen Originales; denn bei genauerem Studium dieser unübertrefflichen Reste gelangt man bald zur festen Ueberzeugung, dass diese Beine dem Originalwerke selbst angehört haben müssen. Die Gründe hierfür sind etwa folgende. Obenan steht der ganz ausserordentlich überraschende und überzeugende Ausdruck von todten und geschleiften Beinen, der einem Jeden auffällt, der nur einigermaassen einen Blick für die Erscheinung des Nackten hat. Man sieht die ehemals kräftige und straffe Achillessehne nun schlaff zusammengesunken durch den Tod und die Stellung der Ferse. Man sieht und meint sogar die Callosität der Fusssohlen fühlen zu können, da wo diese am Hacken und unter dem Ballen der grossen Zehe stets den Fussboden berührten, während man die Zartheit der Sohlenhaut an den Stellen, die den Boden nicht berühren, durch einen leisen Druck auf den Marmor beweisen zu können glaubt. Solche Feinheiten geben in der Regel die Copien nicht wieder, und wenn sie dies thun, wodurch sind sie denn von den Originalen zu unterscheiden? — Ein zweiter Beweis für die Originalität eines Werkes ist die vollkommen richtige und feine Zeichnung. Nun, diese wird der Kenner des menschlichen Körpers zu seiner grössten Befriedigung an diesen Beinen und Füssen finden, denn nicht allein die Knochen des Fusses und der Gelenke sind in dieser schwierigen Stellung höchst richtig placirt und charakterisirt, sondern auch die Sehnen sind auf das trefflichste markirt; und alles endlich ist mit einer Haut überzogen, die, trotz des hohen Styles der Zeichnung, an manchen Stellen fast wie die Natur selbst erscheint. Als einen fernern Beweis der Originalität einer Arbeit darf man die äusserst sorgsame Ausführung ansehen, namentlich an solchen Stellen, die dem Auge des Beschauers fast ganz entzogen sind. Auch in dieser Beziehung bieten uns die Beine des Achill das befriedigendste Beispiel, denn selbst die gegen den Erdboden gerichtete Fläche des

Schienbeines ist mit solcher Feinheit und Correctheit ausgeführt, dass sie den Kenner der Anatomie erstaunt. Und — diese Stelle kann nur mit grosser Mühe gesehen werden. — Mit solcher Liebe und so kann nur der Schöpfer des Originales sein Werk behandeln; der Copist würde darin eine Thorheit sehen.

Auf andere Stellen des trefflichen Werkes habe ich übrigens in meiner Schrift: „Ueber die Behandlung des Nackten und der Gewandung in der Antike“ hingewiesen.

Zum Schlusse dürfte ein kurzer Auszug aus dem Berichte des Cav. Ant. Montalvi über die Restauration der Gruppe in Florenz nicht ohne Interesse sein, zumal da sich die Forschungen der Archäologen, nach so mannigfachen Anregungen, in Zukunft leicht auf dieses Meisterwerk werfen dürften.

„Florenz besitzt zwei Exemplare der Gruppe, die früher Menelaos „und Patroclos genannt wurden. Die eine derselben stand am Fusse „des Ponte vecchio auf der Seite des Pal. Pitti, wo später der nun auch „weggenommene Hercules und Centaur von Giov. Bologna stand. Die „andere zierte seit langer Zeit den Hof des Palastes Pitti. Die erstere „Gruppe wurde in Rom ausserhalb Porta Portese gefunden und 1570 „von Cosmus I. angekauft und später von Tacca restaurirt, der die bei-„den fehlenden Arme des Todten und den linken Arm des sog. Mene-„laos (Ajax) modellirte, die dann von Salvetti in Marmor ausgeführt „wurden. Die Plinthe dieser Gruppe war alt.

„Die 2. Gruppe wurde ebenfalls in Rom neben dem Mausoleum „Augusts gefunden, und ward dem Grossh. Cosmus I. von P. Anton „Soderini geschenkt. An dieser Gruppe fehlten viele Theile; auch sie „wurde restaurirt, aber von einem schlechten Bildhauer, der sogar das „linke Bein des Ajax auf einen Helm gestellt hatte, was die ganze Stel-„lung der Figuren verzerrte.

„Im Jahre 1830 wurden diese beiden Gruppen ihrer neuern Zu-„thaten entkleidet und eine jede derselben restaurirt, indem man die „antiken Stücke, welche die eine besass und die der anderen fehlten, „gegenseitig copirte, was ganz fehlte, wie die drei oben angeführten Arme, „aber nach Tacca's alten Modellen ausführte, und so zwei Exemplare er-„hielt, von denen das eine, nemlich das von Tacca und Salvetti restau-„rirte, jetzt unter der Loggia dei Lanzi, das andere aber im Neben-

„Cortile des Palastes Pitti aufgestellt ist. Professor Ricci führte „diese Restauration aus.“

Der Abguss im Berliner Museum ist aus eben dieser Benutzung der besten Theile einer jeden Gruppe in jener Zeit hervorgegangen, aber er trägt deshalb auch die Fehler an sich, die ich in dem Vorstehenden an der Marmorgruppe unter der Loggia dei Lanzi gerügt habe. Es wäre jedoch sehr zu wünschen, dass man diese wenigstens bei unseren in Deutschland existirenden Abgüssen der Gruppe verbesserte, dabei aber alle die Stücke benutzte, welche noch in Rom sind und zu diesem herrlichen Werke gehörten.

Eigenthümlich ist es, dass ein kleines Wachsmodell von 12 Centimeter Höhe in einem Schranke der Casa Buonaroti, das gewöhnlich dem grossen Michel Angelo zugeschrieben, aber von Sachkennern ihm abgesprochen wird, dieselbe Stellung des rechten Armes des Achill, nemlich auf der Schulter des Ajax, hat, wie ich sie, nach unserem Würzburger Fragmente, meiner Restauration geben musste. Fast scheint es, als wenn dem Geschmacke Tacca's die ruhigere, zusammengehaltene Form der ganzen Gruppe nicht zugesagt hätte, und man die hervorragenden Ecken, vielleicht selbst gegen das bessere Wissen, vorgezogen hätte. Zu Ricci's Entschuldigung mag noch die Notiz dienen, welche mir soeben zukommt, dass auch die linke Schulter des Ajax in der Flor. Gruppe modern ist.



Auch das Piedestall, auf welchem die Gruppe in Florenz steht, habe ich einer Veränderung unterwerfen müssen, da die übermässige Breite desselben den grossartigen Eindruck der Sculptur sehr beeinträchtigt. Der alte griechische Bildhauer hat seinem Werke ohne Zweifel ein möglichst kleines Bathron gegeben.

Dass ich bei dem kleinen Modelle der Restauration nicht sowohl

die Richtigkeit und Vollendung der Form, als vielmehr, ja allein, die Bewegung der Figuren im Auge gehabt, wird wohl Jeder leicht einsehen. Auch habe ich durch das Unvollendete und Skizzenhafte meiner hinzugefügten Theile andeuten wollen, dass ich diese ferne von einem Abgusse des erhaltenen Antiken gemacht, mit Ausnahme des Kopfes des Ajax und der Beine des Achill.

Frankfurt a. M., den 19. Novbr. 1867.

Ed. v. d. Launitz.

Ueber den Achilles Borghese.

Wo die schöne 2,112 Meter hohe, bis auf die Finger der rechten Hand, den linken Unterarm und eine Zehe unversehrte Marmorstatue des Louvre (desc. du L. n. 144, Clarac mus. pl. 263, 2073, Braun Kunstmythol. Taf. 85 u. a.), welche dorthin mit den übrigen Kunstschätzen der älteren borghesischen Sammlung im J. 1805 gelangte, gefunden worden ist, wird meines Wissens nicht berichtet. Die älteste Erwähnung und zugleich die früheste, sehr unvollkommene Abbildung gibt Perrier (segm. nobil. signor. n. 39). Danach stand sie im J. 1638 in hortis Burghesianis und galt als Alexander in ludo. Man hatte ihr in die linke Hand ein Schwert gegeben. Diese Benennung scheint später mit der eines Gladiators vertauscht worden zu sein. Winckelmann gedenkt des kostbaren Monuments mehrmals. Es war ihm nicht schwer, die Fehler der Restauration zu erkennen, über die Bedeutung wurde er sich nicht gleich klar. In der Vorrede zur Beschreibung der Stoschischen Steine (1759) dachte er an den gefesselten Prometheus, an einen Sklaven, an einen verwundeten Krieger [1]; im J. 1764 erkannte er darin einen Mars, und zwar mit einer Fessel an den Beinen (Allegorie Werke 9 S. 82); im J. 1767 wiederholte er dieselbe Erklärung unbestimmter [2] (monum. ined. 2 p. 93) und fasste Mars entweder auf Grund der gefesselten Statue in Sparta (Pausan. 3, 15, 5 Aristides Ist. p. 46 A) als Beschützer irgend einer Stadt oder nach Homer Il. 5, 385 als Gefangenen des Otus und Ephialtes. Dieser Erklärung, wonach vermuthlich der linke Arm neu ergänzt worden ist, haben sich u. A. Hirt im mythol. Bilderbuch S. 52, Raoul-Rochette monum. inédits 1, p. 53 und Braun Kunstmythol. S. 56 unbedingt angeschlossen.

Ihr entgegen begründete E. Q. Visconti [3] die von seinem Vater Giambattista in einem Briefe an den Fürsten Borghese aufgestellte Behauptung, nicht Mars sondern Achilles sei gebildet worden, durch mehrere mit grosser Feinheit hervorgehobene Umstände, die anmuthige Gesichtsbildung, das lange Haar, den Ring am Unterschenkel als Andeutung der verwundbaren Stelle des Hel-

1) Werke 9, 284 Donauesch. Ausg. Die deutsche Uebersetzung ist fehlerhaft, da sie von einer in Ruhe liegenden Statue redet: denn dass die borghesische Statue gemeint wird, geht aus der zweiten Stelle hervor.

2) La testa di questa statua essendo ignuda (?), ideale e disbarbata, e per conseguenza o di eroe o di Deità, ha del probabile, che rappresenti Marte. In der Geschichte der Kunst 6, 3, 29 gibt er der Statue keinen Namen.

3) M. scelti Borghes. t. V. u. a. m. Mir ist diese Schrift nicht zugänglich.

den. Ihm folgen u. A. Welcker (akad. Kunstmus. II. Ausg. S. 30, Overbeck, Kunstarch. Vorles. S. 176), zweifelhafter O. Müller (Handb. § 413, 2), meines Erachtens mit unzweifelhaftem Rechte.

Schon die seltsamen und schwankenden Versuche, das Motiv der Statue aus Mars Charakter abzuleiten, sprechen gegen jene von Winckelmann nicht ohne Bedenken aufgestellte Erklärung. Raoul-Rochette a. a. O. p. 57 bringt einmal den schon von Winckelmann angezogenen Mythus von der Fesselung durch Otus und Ephialtes als seinen neuen Gedanken vor, und äussert zweitens einen wirklich neuen, indem er Mars als ertappten Liebhaber sich schämen lässt. Er selbst ist besonnen genug, den ersteren vorzuziehen, Braun aber sieht einen im kriegerischen Vorschreiten durch plötzliche Liebeseinfälle gehemmten Gott!

Die positiven Gründe aber, welche für Mars sprechen sollen, sind schwach. Der Helm ist mit Wölfen (oder Hunden als Zeichen der Wachsamkeit?) geziert, allerdings einem heiligen Thiere des Ares, aber für den kriegerischesten Helden eben so passend. Auf einer Vase (mus. Étrusque n. 1381), welche Ajax und Hektor im Zweikampf darzustellen scheint, trägt einer der Helden den Wolf am Helm, und in der Dresdener Büste (August. 35) ist Achills Helm mit einer Sphinx, Greifen und Wölfen verziert, gewiss dem Krieger und Schützling Athenens ganz angemessen, aber wie soll Ares zu den Thiren seiner Gegnerin kommen? II) trägt eine mit der unserigen verglichene Statue aus Ostia, jetzt in England, (Guattani monum. 1805 tv. 18 auch bei Clarac 827, 2074) in schlechten Zügen die Inschrift MARTI. Die Aehnlichkeit ist in der Figur und den Attributen nicht gross; der Körper weichlich schön, mit einer Chlamys bekleidet, die linke Hand mit einem grossen Schwerte ausgestattet. Der Kopf hat zwar einige Aehnlichkeit, namentlich in dem langen Haar, aber er sieht gerade vor sich hin. In der Inschrift liegt, wie Welcker bemerkt, keine Nothwendigkeit, die Statue nicht für Achilles zu halten. Denn zum Anathem war jedes nicht gerade widersprechende Süjet geeignet, und es fehlt nicht an Beispielen, dass eine Gottheit der anderen geweiht wurde (Letronne, annal. dell' inst. 6, 212). Auch hat die von Raoul-Rochette p. 53 angeführte Wiederholung, die aus dem Peloponnes gekommen war (Paciaudi mon. Pelop. tom. I) die Inschrift offenbar nicht gehabt. Aber warum sollte nicht ein geschickter Bildhauer der Kaiserzeit, wenn er einen Mars bilden wollte, auch von unserer Statue angeregt werden? denn dass Mars unbärtig erscheint, dass er auch wohl langes Haar trägt, beweist u. a. der barberinische Candelaber (mus. Pio Clem. 4, tv. 8).

Auf den Ringel über dem Knöchel möchte ich kein entscheidendes Gewicht legen. Allerdings ist er in einem so vortrefflichen Kunstwerk auffallend genug, und auch wenn man annimmt, dass die Unverwundbarkeit Achills seinem Verfertiger oder dessen Muster noch unbekannt war, lässt sich ein Attribut als geeignete Bezeichnung eines Helden auffassen, welcher am Fusse, und

zwar auf einer alten Vase (monum. dell' inst. 1 tv. 51) gerade an der hier geschützten Stelle, getroffen wurde. Allein es ist nicht nothwendig, es so zu verstehen. Der Ring (denn eine Fessel ist es nicht — sie hätte deutlicher gemacht werden müssen) sitzt gerade da, wo die Beinschienen endigen, er zeigt genau die Form ihres unteren Randes, wie ihn mehrere Kunstwerke [1]) aufweisen. Also kann er in der abgekürzten Sprache der Kunst, wenn sie den ganz vereinzelten Versuch unternimmt, auch die Beine mit einer Rüstung zu versehen, die ganze Schiene eben so ausdrücken, wie die Mäntelchen am Arm die ganze Bekleidung. Und wenn sie nicht an beiden Füssen gleichmässig vorkommt, so liefert die an einem Fusse bekleidete Amazone des Vaticans ein genügendes Beispiel, dass die Kunst sich in dergleichen Nebendingen mit blossen Andeutungen begnügt [2]). Es galt den Helden gerüstet und doch nackt darzustellen. Dies geschieht durch die Lanze, welche wir in der linken Hand vermuthen dürfen, und durch die Schutzwaffen des Helms und der Schiene, von der nur so wenig ausgeführt wurde, dass die Pracht der Glieder nicht verborgen blieb. Dagegen ist es allerdings auffällig, dass nicht das am meisten gefährdete linke Bein, sondern das rechte geschützt wird, und eine Bestätigung anderweitiger Beweise werden wir in dieser Wahl wohl finden dürfen.

Diese liefert zunächst die Vergleichung der trotz aller Verschiedenheit im Einzelnen ähnlichen Büsten. Der Pariser Kopf (descr. n. 411, bei Clarac 313, 1439 als Mars) wird durch die Seepferde unverkennbar als der Sohn der Thetis charakterisiert, und die Pariser Herme (Clarac 1070, 2904 D, musée Napol. 2, 56) hat mit unserer Statue die Ornamente des Helms wie das lange Haar vorn und hinten gemein, ebenso die Münchener Büste (Glyptothek n. 91); die Dresdener bezeichnet den Liebling Athena's. Aber entscheidender ist der Ausdruck der Statue selbst. Vor Allem des Kopfes, so sehr auch Braun dagegen protestiert, diesen zum Ausgang der Interpretation zu nehmen; die schönen jugendlichen Züge, welche in den Büsten ruhig, wehmüthig, zornig erscheinen, stellen den schönsten Mann dar unter den Achäern, aber es ist ein Mensch, der aus ihnen spricht. Die Körperformen zeigen einen kräftigen, aber keineswegs göttlichen oder auch nur idealen Charakter; sie sind gedrungener, derber und realistischer, als z. B. in jener römischen Statue aus Ostia, mehr als einem Gotte, ja fast mehr als es einem Heros zukommt, und

---

1) Besonders etruskische, z. B. die Stoschische Gemme (Winckelm. mon. ined. 2, 105, Müller Denkm. 1, n. 319), der Krieger in Florenz (Müller n. 294), die Cista aus Praeneste (ebd. 311 a); aber auch griechisch-römische (z. B. Clarac 113, 184. 118, 240). An dem Athleten in Dresden (Welcker Note 49, Hettner Catalog S. 86 Nr. 384) sind der Ringel zwei, ober und unter dem Knöchel, offenbar Sandalenriemen, wie auf der Vase, monum. dell' inst. 1, 52 (briefliche Mittheilung Hettners).

2) Andere Beispiele bei Overbeck S. 177.

bei aller Trefflichkeit des Werkes die Beine nicht eben vorzüglich. Die Neigung des Kopfes endlich ist für Mars undenkbar; denn dass er sich schämen sollte, brauche ich nicht zu widerlegen, und wenn er etwa dem Kampfgewühle zuschaute, so würde dessen Erhitzung bei ihm wahrnehmbar sein. Für Achilles aber lässt sich eine erklärende Situation finden.

Also Achill, und zwar ein sehr menschlicher Achill, in irgend einem bestimmten Verhältniss. Vor Allem in keinem traurigen, denn von Wehmuth, umflortem Blick, Schmerz bemerkt man keine Spur. Ich kann also Welcker nicht beistimmen, wenn er das Werk als Mittelpunkt einer Gruppe auffasst, worin Achilles der Thetis gegenüber steht und es gewähren lässt, dass die Rüstung ihm angelegt werden soll. Wenn Achill sich zum Rachekampf gegen Hektor rüstet, so muss sein Gesicht einen andern Ausdruck annehmen; das unsrige ist von Streitlust und Wehmuth gleich weit entfernt, es ist eher gleichgültig.

Doch nicht ganz. Achill sieht mit wohlwollender Aufmerksamkeit auf eine Scene herab, die zu seinen Füssen vorgeht; er neigt dazu (nicht etwa aus Scham) sein Haupt abwärts. Sein Blick ist aufmerksam, aber nicht gespannt, theilnehmend aber nicht aufgeregt, und sein Mund öffnet sich zu einer beifälligen Aeusserung. Der Kopf ist jugendlich schön, fast ideal, hat aber eine entschiedene Aehnlichkeit mit schönen Ephebengesichtern. Der Leib hat etwas Vierschrötiges, die breite Brust, die muskulösen Arme, der kräftige Unterleib, die stämmigen Beine zeigen einen Mann in den zwanziger Jahren, im Vollgefühle seiner Kraft, die durch Leibesübung gymnastisch gestählt worden ist, einer fast athletischen Kraft, die im harmonischen Contrast mit den Locken der Jugend steht. Nicht ohne Grund sieht Müller in diesem signum quadratum fast polykletische Proportionen.

Zur Erläuterung der Situation gibt der Meister in der Stütze des Palmbaums eine nähere Bezeichnung. Freilich hat Winckelmann (Allegorie 6, 285 Th. 9. S. 203 Donauesch. Ausg.) den Stamm eines Palmbaums für nicht allegorisch und gleichgültig gehalten, aber eine Musterung der Denkmäler führt wenigstens in der Regel zu einem andern Resultat. Denn bei Götterstatuen fehlt der Palmstamm zwar nicht ganz, wie denn z. B. Juppiter bei Clarac 396 D, 678 B; Venus ebd. 599, 1312; Mercurius 669, 1523. 316, 1543 und 44 und der sog. Antinous 665, 1514, 666 C, 1512 A; Bacchus 274, 1573; Satyre 705, 1677; ein Satyr 1051, 1677; die Gruppe der Centauren und Amor 277, 1782 sich darauf stützen. Aber schon unter diesen fehlt Mars, dem das Kriegsgetümmel näher steht als dessen Ausgang, und Mercurius herrscht bei weitem vor, der Hermes Enagonios der Palästra. Bei den übrigen soll meistens das Siegreiche bezeichnet werden, wie deutlich bei Amor und Venus, leicht erklärlich auch bei dem Sieger der Titanen und bei Bacchus, wenn nicht etwa dieser an einer Stelle aufgestellt war, welcher dieses Attribut zunächst gebührte. Von Heroen finden wir es bei Achill, unter Menschen

bei Alexander, der aber auch Achilles sein kann und mir zu sein scheint 839, 2104, siegreichen Feldherrn und namentlich Kaisern Roms [1]), wo die Bedeutung zu Tage liegt. Damit vergleiche man vom Diadumenos an (858 C, 2189 A) das lange Verzeichniss gymnastischer und athletischer Gestalten, denen sich analoge römische anreihen: 270, 2184. 2186. 2187; 854 D, 2189 D. 856, 2169. 2180; 857, 2172. 2181; 858 C, 2189 A; 858 D, 2175 B; 861, 2185; 862, 2190; 863, 2196; 864, 2198. 2199 u. a. m. und man wird nicht zweifeln, dass die Palme, deren Zweig siegreiche Athleten in der Rechten hielten, recht eigentlich, wie sie ein athletisches Siegeszeichen war, auch athletische Statuen charakterisiert und von ihnen aus die siegreiche Gewalt der Götter und Könige repräsentiert.

Uebertragen wir also den Begriff eines Athleten auf unsere Statue, so ergibt sich sofort die schlagendste Uebereinstimmung. Der sog. Krieger des Palasts Giustiniani (gall. Giustin. tv. 115, Clarac 849, 2147) ist ihr so ähnlich, dass man ihn, wenn der behelmte Kopf antik ist (freilich ist man gerade von dieser Sammlung am schlechtesten unterrichtet), geradezu für eine mittelmässige Copie halten darf. Aber auch die unzweifelhaft athletischen Monumente des Museo Chiaramonti (Clarac 861, 2184 und 85), sind in der Körperbildung, letztere auch in der Stellung vergleichbar, und mehr oder weniger ebd. 870, 2210 D. 858 B, 2175 A. 854 D, 2174 A, und 856, 2168 auch in der Senkung des Kopfes. Unser Achill ist ein durchgebildeter Athlet mit breiter Brust, den stämmigen Schenkeln, ja sogar dem etwas hervortretenden Bauche des Ringers. Man sieht noch das Modell in ihm, und zwar ein nur unmerklich idealisiertes.

Aber ideal ist er doch, ein athletischer Heros, kein heroischer Athlet: er gehört zum Gymnasion, aber nicht als Theilnehmer der Uebungen, sondern als Patron und Vorbild; eine Bedeutung, welche ihm Plinius 34, 18 ausdrücklich beilegt. Placuere et nudae (effigies) tenentes hastam ab epheborum e gymnasiis exemplaribus, quas Achilleas vocant. Statuen wie die unsrige standen also in den Gymnasien, ohne Zweifel auch das Erzbild, das Vorbild der unsrigen, deren Verfertiger in dem Ornament der Stütze die ursprüngliche Bestimmung verdeutlichte. Denn wenn die Statuen der Epheben achillisch heissen, so müssen sie nach Art des Achilles gebildet worden sein, welcher ihnen speciell als nachahmungswürdig vor Augen stand [2]); nackt waren ja auch andere Heroen. Denken wir uns nun unsere Statue in einem Gymnasion aufgestellt, so werden wir sowohl seine Stellung als seinen Blick begreifen. Er selbst

---

1) Der Harmodius in Neapel hat einen Palmstamm als Stütze bei Clarac 865, 2203 aber nicht in dessen Quelle, dem Museo Borbon. 5. pl. 7. Bei einer bekleideten Frau Clarac 885, 2262 ist der Palmbaum modern.

2) Vgl. Pausan. 3, 20, 8. 6, 23, 2. Ein Agon zu Ehren Achills Corp. inscr. 2, 87 und 2076.

steht ruhig auf seine Waffe gelehnt auf seinem erhöhten Fussgestell, von wo herab er mit grosser Aufmerksamkeit den Leibesübungen zusieht; sein rechter Arm ist, wie in mehreren Athletenstatuen unter den angeführten, ruhig gesenkt; in seiner jetzt verstümmelten Hand hält er vielleicht einen Kranz oder eine Palme, und von seinen Lippen glauben wir ein *ὁ παῖς καλός* zu vernehmen. Wenn er auch selbst als der vollkommene Athlet erscheint, so folgt nicht nothwendig daraus, dass er gerade denjenigen Uebungen zuschaute, welche eigentliche Athleten bilden sollten, aber wahrscheinlicher ist es doch [1]).

Der Stil der borghesischen Statue ist so meisterhaft und zugleich so eigenthümlich realistisch, dass wir das Original einem Künstler der besten Zeit und zwar einem originellen zuschreiben müssen. Nicht der polykletischen Zeit, denn mit jener Herbigkeit der Glieder, welche echtgriechische Werke verräth, ist eine Weichheit der Gesichtszüge und der Uebergänge wie der fleischigen Gliedmassen verbunden, die uns in die jungattische Periode herabführt; einem selbständigen Künstler, denn jene an die Grenze der Schönheit streifende Bildung der Beine ist in keiner der berühmten Schulen wiederzufinden.

Wir haben ein ausdrückliches Zeugniss für Beides. Plinius sagt 34, 82: Silanion Apollodorum fudit — et Achillem nobilem, item epistaten exercentem athletas. Das Wort idem führt verschiedene Werke ein, item sowohl diese als solche, welche räumlich oder dem Gedanken nach zusammenhingen (§ 69 Proserpinae raptum, item catagusam). Wir fassen es hier in der letztern Bedeutung und erklären das Werk für eine oder mehrere Gruppen von Athleten, deren Uebungen vor dem Standbilde des Achilles unmittelbar oder wenigstens in demselben Gymnasium vorgenommen werden. Da es nun keinen andern Meister gibt, von dem ein berühmter Achilles gebildet wäre (denn Alcamenes nennt Visconti irrthümlich), unsere Statue aber entschieden die beste des Achilles ist, welche durch mehrere Wiederholungen (siehe ihr Verzeichniss bei Welcker a. a. O.) als solche bestätigt wird, auch ihr Motiv ganz mit den Uebungen der Athleten übereinstimmt, so behaupten wir zuversichtlich: der Achilles Borghese ist eine von einem vorzüglichen griechischen Künstler ausgeführte Copie der Erzstatue von Silanion. Silanion, der durch mehrere Athletenstatuen berühmt war [2]), auch einen Theseus vielleicht ebenfalls für

---

1) Die Bewaffnung lässt auch an die Hoplomachie denken, worüber m. vgl. Plato Euthydem. p. 271 f., Laches p. 183, Legg. 8, 833, Böckh Corp. inscr. zu n. 266 p. 369, Schanz, vorsokrat. Philos. S. 60. Dass Silanion Plato, dessen Bild er verfertigte, gelesen hat, ist äusserst wahrscheinlich.

2) Die verschiedenen Zeugnisse sind von Overbeck in seinem verdienstlichen und einem wirklichen Bedürfnisse entsprechenden Buche, die antiken Schriftquellen der Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen S. 258 ff. zusammengestellt.

ein Gymnasion gearbeitet hatte, wird die entsprechende Gruppe mit derselben Trefflichkeit wie den Heros vollendet haben. Da der epistates genannt wird, nicht etwa ein Lehrer der Knaben der Palästra, sondern der angehenden Athleten (s. die Stellen bei Krause, Agonistik S. 242), so werden wir insbesondere an den ἐπιστάτης τοῦ παλαίσματος, bei den Athleten also an Ringer zu denken haben. Ob etwa die berühmte Ringergruppe in Florenz auf Silanions Werk zurückgeführt werden darf? Von Silanion wird ferner berichtet, dass er Autodidakt war (Plinius 34, 51 in hoc mirabile, quod nullo doctore nobilis fuit), so wie dass er eine Schrift über die Verhältnisse des menschlichen Körpers (praecepta symmetriarum Vitruv. 7 praef. 12) verfasste. Die ganz eigenthümliche Behandlung des Achill lehrt uns, welchen Ansichten er huldigte und den vollgültigsten Ausdruck gab.

Auch das Gymnasion, für welches er thätig war, lässt sich bestimmen. Ohne Zweifel eines der drei berühmten in Athen, wo er eine Bildsäule Platons für die Akademie verfertigte: aber nicht dieses selbst, sondern das Lykeion. Denn wenn er bei Plinius a. a. O. in Ol. 113 gesetzt wird, so muss dieses einzelne Datum einen bestimmten Grund haben. Zwischen Ol. 112 und 114 aber fällt die Finanzverwaltung des Redners Lykurgos, welcher nach bekannten Zeugnissen, wie das Theater, so auch das Lykeion neu erbaute oder wenigstens erheblich verschönerte. Wie er es gewesen sein wird, für dessen Theater Silanion seine sterbende Jokaste verfertigte, so wird er für denselben die grössere und schönere Aufgabe gelöst haben, deren Rest uns vor Augen steht.

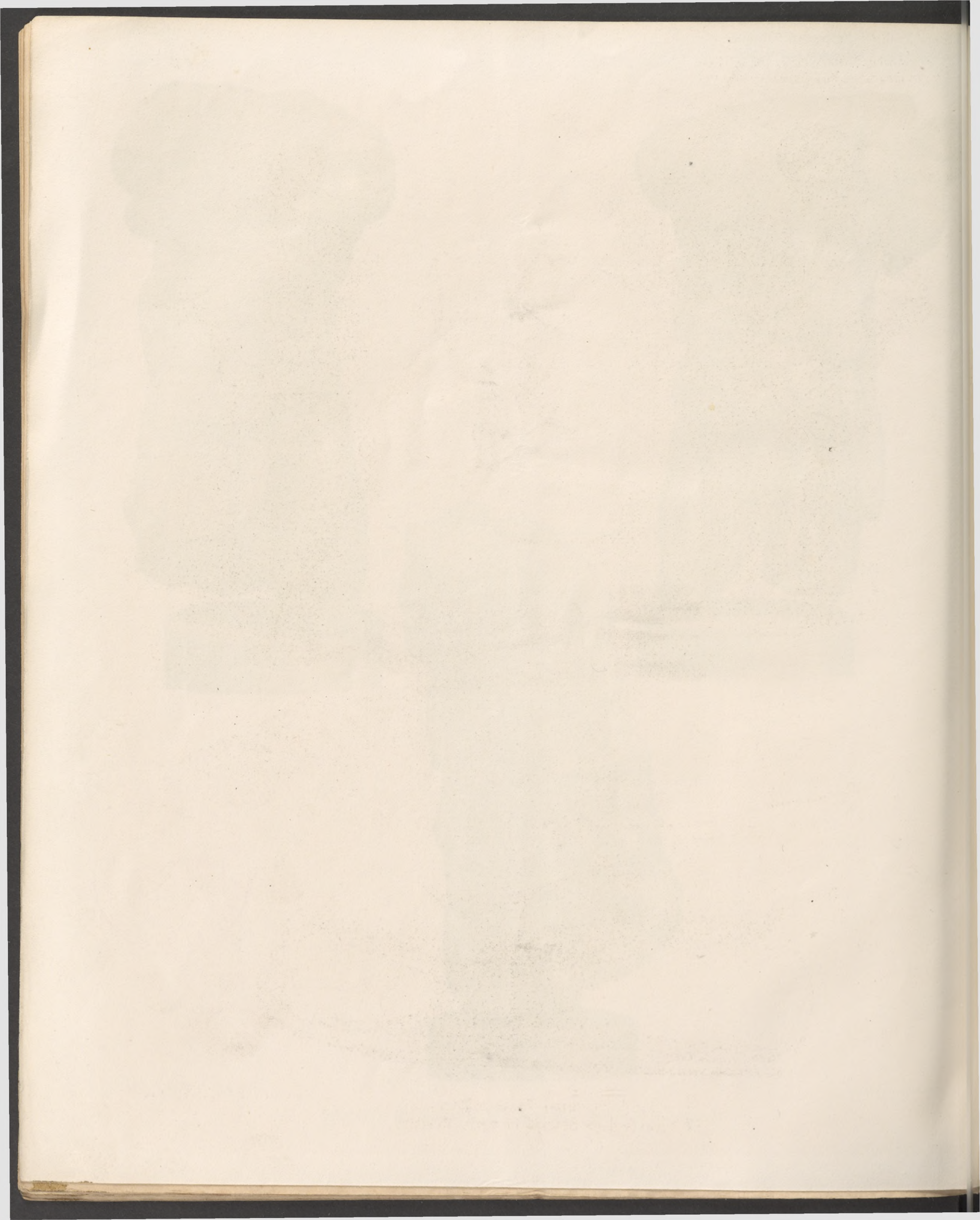
Bonn, Druck von Carl Georgi.



Nach Photographie Lith.

Lith. Inst. d. rh. Fr. Wilh. Univ. v. A. Henry in Bonn.

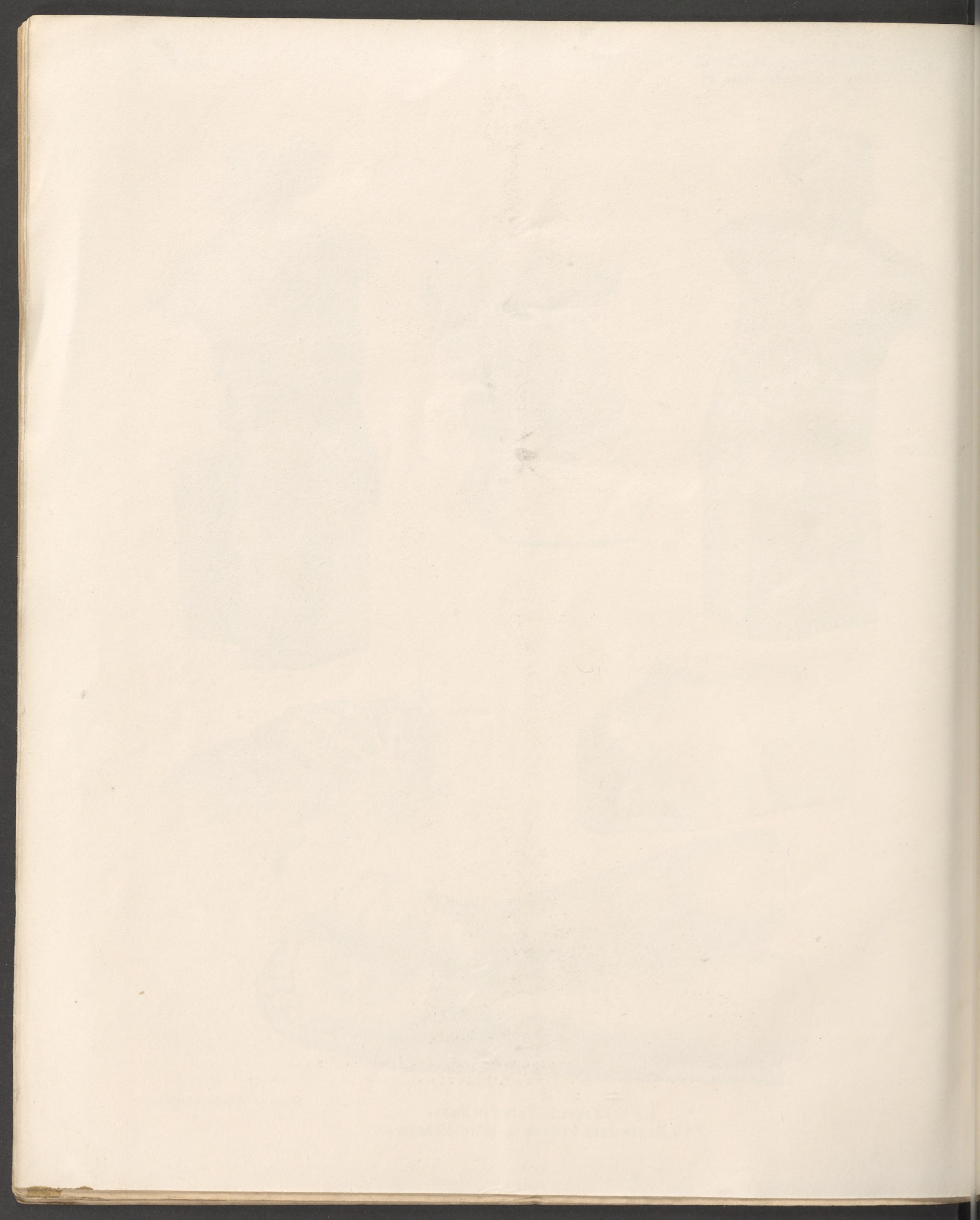
Pasquino-Torso im Universitäts-Museum zu Würzburg.





Lith. Inst. d. rh. Fr. Wilh. Univ. v. A. Henry in Bonn.

4. 5. 6. Pasquino-Torso in Rom.
7. 8. 9. Reste ders. Gruppe im vatic. Museum.



10

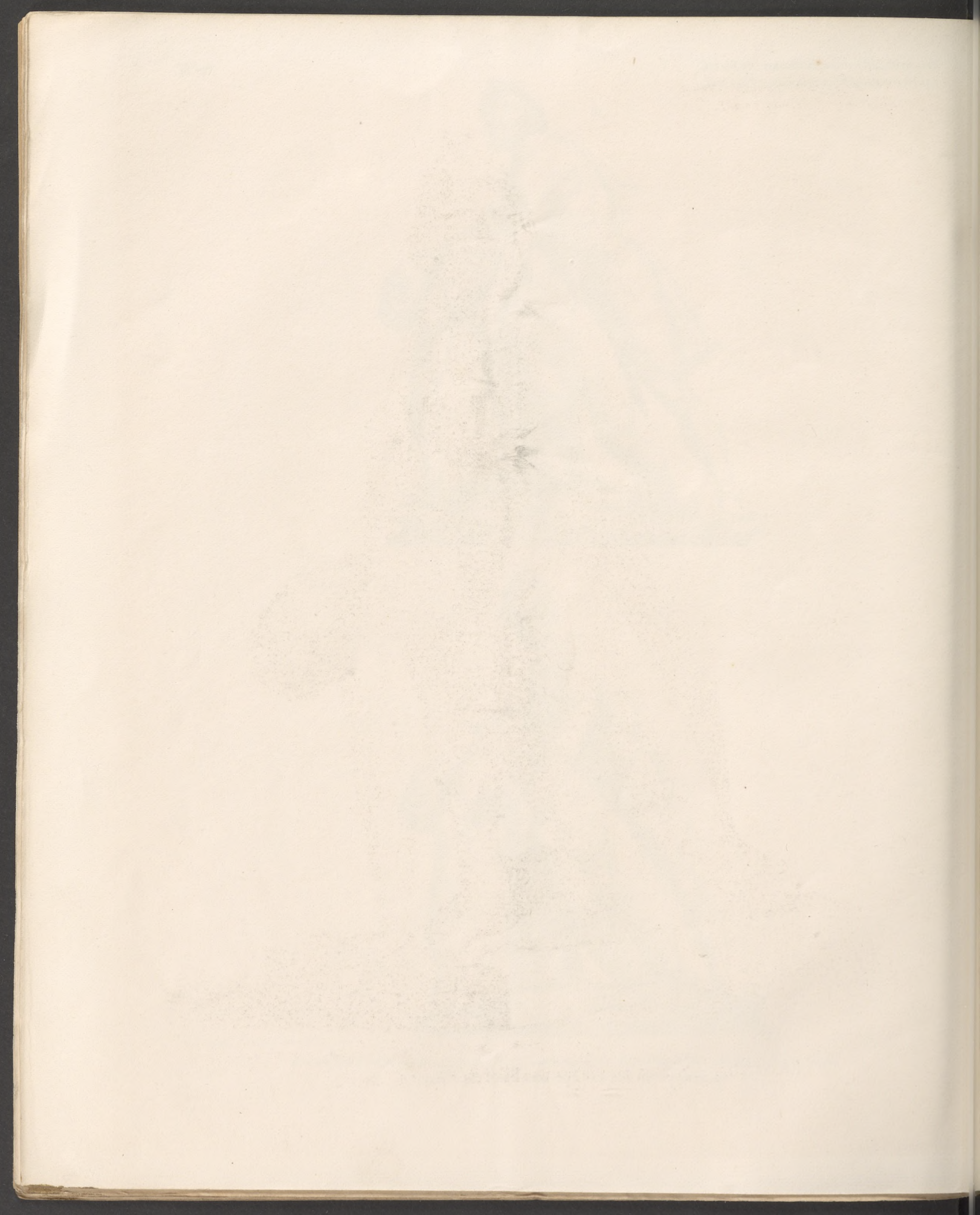


11



Lith. Inst. d. rh. Fr. Wilh. Univ. von A. Henry in Bonn.

10. Gruppe ehemals auf dem Ponte vecchio dann in der Loggia de' Lanzi zu Florenz.
11. Gruppe im Hof des Palazzo Pitti zu Florenz.





Lith. Jnst. d. rh. Fr. Wilh. Univ. v. A. Henry in Bonn.

Restauration der Pasquino-Gruppe vom Bildhauer Ed. v. d. Launitz.

